سيمولوجيا الممارسات الاجتماعية والثقافية

اعداد

د/ عبيدة صبطي

إشراف ومراجعة

أ.د/ عبد الوهاب جودة الحايس

AIESA

المركز العربي للنشر و التوزيع

(٢٠١٨)

بطاقة فهرسة

الحايس ، عبدالوهاب – صبطي ، عبيدة

سيمولوجيا الممارسات الاجتماعية والثقافية

اعداد أ.د/عبد الوهاب الحايس – د/ عبيدة صبطي

١٧ × ٢٤ سم

© المركز العربي للنشر والتوزيع

رقم الايداع القانوني بدار الكتب المصرية

٥٨٦٠/ ٢٠١٨

طبع في جمهورية مصر العربية بمطابع دار المعارف

المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

AIESA

Website: www.aiesa.org

AIESA

المركز العربي للنشر و التوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً)

صدق الله العظيم

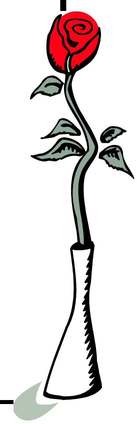
سورة النساء : الأية (١١٣)

تذكر عزيزي القارئ

أن الكون كتاب مكتوب

بلغة سيميولوجية

لا يفهمه إلا من كان سيميولوجيا



فهرس المحتويات

مقدمة	٩
الفصل الأول: الإطار المعرفي للدرس السيميولوجي	
١. السيميولوجيا بين إشكالية النشأة و المفهوم	
1.1 نشأة السيميولوجيا	١٦
2.1 مفهوم السيميولوجيا	٢٩
٢. المدارس السيميولوجية	
٢،١ المدرسة الفرنسية	٣٥
٢،٢ المدرسة الأمريكية	٥٩
٣.الإتجاهات السيميولوجية	
٣،١ سيميولوجيا التواصل	٧١
٣،٢ سيميولوجيا الدلالة	٧٣
٣،٣ سيميوجيا الثقافة	٧٥
٤.البنيوية والسيميولوجيا: المسيرة المعرفية والتاريخية_الرواد والمؤسسون	
٤،١ مفهوم البنيوية	٧٧
٤،٢ نشأة البنيوية وروادها المؤسسون	٧٨

الفصل الثاني: أسس ومبادئ التحليل السيميوجي	
١ .مدخل إلى علم الدلالة	
١ ، ١ مفهوم علم الدلالة	٨٨
٢,١.نشأة علم الدلالة	٩٢
٣,١ مستويات وتقسيمات علم الدلالة	٩٦
٢ .التوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيميولوجي على بعض الصور	
٢ ، ١ شبكة التحليل السيميولوجي للصورة الفنية	١٠٩
٢,٢ شبكة التحليل السيمولوجي للصورة الإشهارية	١١٢
٣,٢ شبكة تحليل الصورة الكاريكاتورية	١٢٥
٣.دلالات الألوان والخطوط والأشكال	
١,٣ دلالات الألوان	١٢٨
٢,٣ رمزية الخطوط والاشكال	١٥٠
الفصل الثالث: تحليل لبعض الممارسات الاجتماعية والثقافية الأطر البنيوبة والدلالية	
١ .الخطاب البصري عند رومان جاكبسون ورولان بارث	
١,١ نشأة وتطور الصورة	١٦٤

٢,١ مفهـــــوم الصـورة وتـركيبها وأنواعها	١٦٨
١ , ٣ الخصائص الاتصالية للصورة	١٦٢
١ , ٤ الوظائف الاتصالية للصورة عند رومان جاكبسون	١٩٤
١ , ٥ بلاغة الصورة الصورة الإشهارية عند رولان بارث وكيفية قراءتها	١٩٨
٢ .الخطاب السلوكي الاجتماعي والثقافي	
٢ , ١ مظاهر الاحتفالات الخاصة: احتفال الزنوج (فرقة سيدي مرزوق)	٢٢٥
٢ , ٢ الدراما والتمثيل	٢٢٧
٢ , ٣ الوشم تاريخه ودلالته المختلفة	٢٢٩
٤,٢ الحناء والأطر الجمالية والتزينية النسوية	٢٣٤
٢ , ٥ السجاد الإسلامي	٢٣٦
خاتمة	٢٥٩
قائمة المراجع	٢٦١

مقدمة

السِّيمْيولُوجِيَا والسِّيمْيوطِيقَا تسميتان حديثتان لعلم جديد يُعنى بدراسة العلامات الدالة، خاصة اللسانية خاصة، وغير اللسانية: اللسانية لأن اللغة نفسها بلغت درجة عالية من الرقي، ولأنها تتمتع بمكانة لا تضاهى في حياة الناس. ولهذا كثيراً ما اتُّخِذ علم اللغة نموذجا لدراسة باقي العلامات غير اللسانية.

وإذا كان الأنجلوساكسونيون يعتبرون السيميوطيقا إنتاجا أمريكيا مع "بيرس (Charles S. Peirce)" في كتابه " كتابات حول العلامة"، فإن الأوربيين يعتبرونها إنتاجا فرنسيا مع" فرديناند دي سوسير" (Saussure Ferdinand de)" في كتابه " محاضرات في علم اللسانيات" سنة (١٩١٦) م. وإذا كانت السيميولوجيا الأمريكية مبنية على المنطق وفلسفة الأشكال الرمزية (الأنطولوجية الوجودية والرياضيات)، فإن السيميولوجيا الفرنسية مبنية على الدرس اللغوي واللسانيات.

وتستند الممارسات الاجتماعية والثقافية على مجموعة من الرموز والدلالات التي تضعنا أمام إشكالية اللغة التشكيلية والأيقونية، وهي لغة مرئيّة متطوّرة عبر آليات القراءة وتنوّعها، ولئن اعتبرنا أنّ بنية لغتنا خطّية ومتواصلة بحيث تصلنا المعلومات شفويّا أو كتابيّا الواحدة تلو الأخرى على امتداد الخيط الزمني فإنّ إدراكنا للصور والممارسات السلوكية شامل ومتزامن، فالمعلومات تنكشف من أمامنا في آن واحد.

إن القراءة ناتجة عن مسار العين التي تتنقّل بين الرموز لتؤّسس محور الرؤية، فهذا المسار شخصي وغير محدود في بدايته، وهو الشيء الذي يجعل من الصورة والسلوك الاجتماعي والثقافي أحيانا أداة تواصل غير مكتملة، إذ أنّها تمتصّ قراءات وتأويلات مختلفة ناتجة عن طبيعتها المعقّدة، وتعني القراءة اختراق الحدود التقريريّة "الظاهرة"، في محاولة للكشف عن الإيحاء "الباطن" لاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر التشكيليّة والأيقونية والأنساق التعبيريّة، وتتولّد عن ذلك عمليّة التفكيك لكلّ مركّبات

الممارسات الاجتماعية والثقافية ونسيجها الداخلي؛ بغية استجلاء ما تخفيه من رموز ودلالات، وفي أثناء ذلك تتحدّد قناة التواصل بين المرسل والمتلقّي عبر الرسالة أو الخطاب.

وفي هذه النسخة الأولية لسيميولوجيا الممارسات الاجتماعية والثقافية، نقدم للطالب والباحث العلمي، تفصيلا دقيقا لمفهوم السيميولوجيا، والتعريف بالمتغيرات الاجتماعية المرتبطة بالصورة ودلالتها، وعلاقتها بالنظرية البنيوية، ومنهجية التحليل السيميولوجي، والأطر الدلالية للنماذج والصور الاجتماعية والثقافية.

وقد جاء هذا الكتاب في ثلاثة فصول مترتبة على بعضها البعض. وعلى أية حال، وبقصد انجاز هذا العمل قمنا في بداية الأمر بتخصيص **الفصل الأول** لعرض الإطار المعرفي للدرس السيميولوجي، متناولين نشأة السيميولوجيا ومفهومها وطبيعتها في المطلب الأول. في حين تناولنا في المطلب الثاني أهم المدارس السيميولوجية. وتطرقنا بعد ذلك إلى أهم اتجاهات السيميولوجيا: من سيميولوجيا الاتصال، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا الثقافة، لنعرج في الأخير إلى البنيوية والسيميولوجيا: المسيرة المعرفية والتاريخية لإسهامات الرواد والمؤسسون.

وخصصنا **الفصل الثاني** لاستعراض أسس ومبادئ التحليل السيميولوجي وذلك من خلال التطرق إلى مفهوم علم الدلالة، ونشأته، وتقسيماته، ومجالاته وغاياته المختلفة. كما تم التطرق إلى التوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيميولوجي على بعض الصور، وكذا التطرق إلى تعريف اللون وتسميته عبر التاريخ، وعن كيفية إنتاج الألوان ومدى انسجامها، ودلالاتها في المجتمعات المختلفة، وأخيرا عن رمزية كل من الأشكال والخطوط، في حين خصصنا **الفصل الثالث** لعرض وتحليل " الأطر البنيوية والدلالية لبعض الممارسات الاجتماعية والثقافية "، وذلك من خلال التعرف

على الخطاب البصري عند "رومان جاكبسون، ورولان بارث"، حيث تم خصص المبحث الأول لاستعراض ماهية الصورة، بدأ بنشأتها ومفهومها وبنيتها وتركيبها وأهم أنواعها، ثم انتقلنا إلى محاولة البحث عن البعد التواصلي للصورة عند رومان جاكبسون. وفي أخر المبحث تم توضيح خصوصيات تصور "بارث" للصورة الفوتوغرافية، وبالتحديد فوتوغرافيا الإشهار وبلاغتها، ثم تم الوقوف على طبيعة العلاقة الجامعة بينهما، وفي المبحث الأخير، عرضنا فيه الخطاب السلوكي الاجتماعي والثقافي مع إعطاء بعض الأمثلة التوضيحية.

والكتاب -في رأي المؤلفين-يحتاج إلى مستويين من القراءة، قراءة شاملة تتلوها قراءة متأنية، حيث ترتبط فصول الكتاب بعضها مع بعض ارتباطا عضويا، وذلك تأكيدا لمفهوم التكامل المعرفي الذي ركزت عليه الدراسة بشدة.

وإننا إذ نقدم هذا الجهد المتواضع، نسأل الله سبحانه وتعالى ألا يحرمنا من ثواب ما بذلنا من جهد؛ ليكون عونا لأهل العلم وطلابه، وأن يكون في ميزان حسناتنا يوم العرض على الخالق البارئ المصور. كما إننا مدينين بالشكر الوافر لكل من مدّ لنا يد العون والمساعدة في إعداد هذا الكتاب حتى خرج على هذه الصورة. مع تمنياتنا بقبول الاعتذار عن القصور أو التقصير، متمنين أن نكون قد قدمنا جهدا ولو بسيطا يمكن أن يفاد منه على المستويين الفردي والوطني.

وما توفيقنا إلا بالله

المؤلفــان

أ.د/ عبد الوهاب جودة الحايس   د/ عبيدة صبطي

الفصل الأول

الإطار المعرفي للدرس السيميولوجي

تمهيد

يتطلب لكل علم أو نظرية أو منهج أن يكون له امتداد تاريخي ينشأ ويتطور مستقيا جذوره وماء الحياة مما يحيط به من علوم أخرى، إذ لا يستطيع علم ما أن ينشأ منفردا عن غيره من العلوم، بل في ظلها وتحت رعايتها ينشأ وينمو.

والسيميولوجيا كغيرها من المناهج والنظريات كان لها مسيرة حياة طويلة بدأت بوادرها منذ عهد اليونان والإغريق، وامتدت لتكتمل صورتها وتتضح أسسها العلمية في القرن العشرين.

ولم تقتصر السيميولوجيا على لغة دون أخرى بل تجدها قد ظهرت عند العرب والمسلمين، كما ظهرت عند الغرب، ولكنها اتخذت مسيرة مختلفة للنمو عند كل منهما -رغم أنها نبتت من أصل واحد أرجعه البعض إلى الإغريق-، ثم امتدتا لتلتقيا على بساط النقد الأدبي الحديث في العصر الحالي.

وبهذا، أصبح المنهج السيميولوجي تصورا ونظرية و"**علما**" لا يمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليليه وكفاءته في شتى التخصصات وخاصة في ميدان الأنثروبولوجيا وعلوم الإعلام والاتصال، وعلم الاجتماع اللغوي.

وللإلمام بحدود السيميولوجيا وجوانبها كان لابد من تتبع مراحل تطور السيميولوجيا عند العرب والغرب؛ لمعرفة أصولها في الفكر الإنساني. ومن هنا يتبادر إلى الذهن مجموعة من التساؤلات: كيف نشأت وتطورت السيميولوجيا؟ وما المقصود بها؟ وما هي أهم مدارسها واتجاهاتها؟ وما المسيرة المعرفية والتاريخية للسيميولوجيا؟ وما العلاقة بين السيميولوجيا والبنيوية.

١. السيميولوجيا بين إشكالية النشأة والمفهوم

١,١ نشأة السيميولوجيا

يعود تاريخ السيميولوجيا إلى ٢٠٠٠ سنة مضت كما يقول "أمبرطو إيكو[*] (مؤلف رواية اسم الوردة) وهو يتكلم عن السيميولوجيا ومنه فعلم السيميولوجيا ليس علما وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم، وفي مقدمتهم الغرب، حيث استعمل في الأصل للدلالة على علم في الطب وموضوعه دراسة العلامة الدالة على المرض، ولا سيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من الطب **(ميشال أريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص.٢١)**.

وقد وظف أفلاطون لفظ Sémiotique للدلالة على فن الإقناع وهذا ما أورده في كتابه، حيث أكد أن للأشياء جوهرا ثابتا، وأن الكلمة أداة للتواصل، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلاؤم طبيعي بين الدال والمدلول **(http://www.arabicnadwah.com)**، إلا أن أرسطو قد أكد على أن هناك فرقا بين العلامة اللسانية و (semeion)، حيث يجعل العلامة قضية برهانية إما ضرورية وإما احتمالية من خلال إنتاج شيء على شيء.

فالعلامة اللسانية في نظر أرسطو تفتقر إلى القدرة على الاستدلال، بينما تمتلك السيميون القدرة التي تؤهلها للانخراط في العمليات الاستدلالية **(أحمد يوسف، ٢٠٠٥: ٢١)**.

إذن، فقد ابتدأ أرسطو بوادر التفكير السيميولوجي من خلال إشارته إلى أن الإنسان قد تحرر من دنياه الحيوانية، وسما بفكره عنها حينما لجأ إلى الترميز، واستخدام اللغة في التعبير عن مراده بعلامات بسيطة أخذت في

[*] يرى إيكو أيضا أن الرواقيين هم أصلا من العمال الأجانب في أثينا وبالتالي فهم دخلاء عليها، فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان **(ميشال أريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص.٢١)**.

التطور بعد ذلك، حيث استخدم اللغة والكلام للتواصل الاجتماعي بالتواطؤ على استخدام دلالات هذه الرموز المستخدمة، وبذلك شكلت هذه الأفكار البدايات الأولى للسانيات (**سعيد بنكراد، ٢٠٠٧: ١٣**).

وقد لاحظ أرسطو في تتبعه للكلام فروقا بين الكلام والأشياء والأفكار، فقال بأن الأشياء هو ما تدركه الحواس، بينما الأفكار فهي أداة معرفة الأشياء، ويبقى الكلام عبارة عن أصوات متمفصلة في وحدات تخبر عن الأفكار. وبذلك يكون له السبق في تحديد فحوى التوسط الإلزامي بين الحدود المكونة للعلامة، وأضاف أرسطو إلى العناصر الثلاثة السابقة عنصر الكتابة، وكأن عناصره متمثلة في دال ومدلول ومؤول، هي أشياء وكلام وأفكار (**سعيد بنكراد:٢٠٠٧، ص. ١٣**).

ثم توالت اهتمامات الرواقيين الذين أسسوا لفكر سيميولوجي، فهم أول من قال بأن للعلامة دالا ومدلولا(signifiant-signifie) ولكنهم لم يقتصروا في علاماتهم على العلامات اللسانية بل تجاوزها إلى شتى مناحي الحياة الاجتماعية (**سائدة حسين محمد العمري: ٢٠٠٩، ص. ٦٠**).

لقد جاء الرواقيون بعد أرسطو بقرن من الزمان ليقدموا في الفلسفة اليونانية صيغة جديدة، يتحدد من خلالها اللسان في الاشتغال والوجود والمكونات، وقد ميزوا بين ثلاثة عناصر في وجود كل علامة: فالعلامة تجمع بين ثلاثة عناصر: مضمون العلامة، والعلامة، وما هو موجود فعليا...وميزوا بعد ذلك بين العناصر النفسية وغير النفسية، فالصوت والشيء محسوسان، أما مضمون العلامة، وهو ما يتطابق مع المدلول السوسيري، هو نفسي لأنه صورة مجردة عن الشيء (**سعيد بنكراد: ٢٠٠٧، ص. ١٤**).

وقد اكتف الرواقيون حسب "إيكو اكتشفوا" أن الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها، أي شكلها الخارجي الذي يدعى بالدال ولكن هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية، توجد بين مرئيات ومدلولات متماثلة تقريبا، ويصل "امبريطو إيكو" إلى أن هؤلاء الرواقيين (أي الذين لا يتكلمون

اليونانية كلغة أم) قد سبقوا "دي سوسير" في اكتشافات الفرق بين الدال والمدلول، فهؤلاء الدخلاء كانوا يمتلكون تجربة لا يمتلكها اليونانيون، أي تجربة الازدواج الثقافي والحضاري واللغوي من خلال ثلاث لغات: الكنعانية، و الأمازيغية واليونانية **(ميشال آريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص.٢٢).**

أما **المرحلة الثانية** فهي مرحلة القديس الجزائري –أوغسطين-حسب إيكو-فهو أول من طرح سؤال: ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة)، وبهذا تصبح أهمية مساهمته تكمن في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل عند معالجته لموضوع العلامة **(ميشال آريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص.٢٣).**

لقد اعتبر أوغسطين اللغة "أداة لاحقة للفكر ولا تقوم إلا بالكشف عن مكنونه من خلال ألفاظ بعينها ويلاحظ أيضا أن الفكر سابق في الوجود على الكلمات المنطوقة منها أو المتخيلة فقط، فالشخص يمكن أن يفهم كلمة قبل النطق بها، وقبل أن تتشكل الصور الصوتية الضرورية لذلك. إن هذه الكلمة لا تنتمي إلى أي لسان، إلى أي من تلك التي نطلق عليها الألسنية الإثنية...فعندما ندرك فحوى فكرة الشيء فإن اللفظ الدال سيكون لفظا نابعا من القلب لا باليونانية ولا باللاتينية ولا بأي لغة أخرى **(سعيد بنكراد،: ٢٠٠٧، ص. ١٤).**

ولما جعل السيميائيون منهجهم قائما على الإحالة والتأويل من دال إلى مدلول كان أوغسطين قد سبقهم في ذلك بسنوات، حيث يرتكز مفهوم أوغسطين للعلامة على الكلمة أو على الأصح إنه يتجه نحو الاسم، ويتوزع على علاقته علامة/مفهوم، وحتى يشتغل الشيء بوصفه علامة ينبغي للمؤول أن يدرك بأنه علامة **(أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٢٥).**

وتفسير ذلك أن أي شيء في الوجود وإن كان دالا بذاته على مفهوم، فإنه يستدعي الفكر لمفاهيم أخرى منبثقة، بيد انه يقدم حدا واضحا للعلامة في علم الجدل فما اسماه بالكلمة هو بمعنى الدال والصوت يقابل من جهة (dictio)

أي الكلمة وأثرها في الذهن dictible المفهوم، فالشيء لا يصبح علامة ما لم يحل على شيء آخر (**أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٢٥**).

وقد توصل أوغسطين إلى هذه النتيجة من خلال تفسيره مسيرة انتقال الهداية والمعرفة من الله إلى العبد، حيث أكد على أن هناك أولا سلطان الله الذي لا تحده حدود، وهناك ثانيا معرفة محايثة مرتبطة بملكوته، وهناك أداة للتوسيط توصل هذه المعرفة إلى عباده في الأرض. إنّ هذه الأداة هي اللفظ أي اللغة، والتوسط يتم من خلال سيرورة تتمفصل في الألفاظ التالية: لفظ مفكر فيه خارج أي لسان، واللفظ الداخلي أي لفظ القلب الذي تحول إلى لفظ داخلي مفكر فيه من خلال لسان اثني، ثم يأتي في المرتبة الثالثة اللفظ الخارجي أي اللفظ الداخلي المجسد من خلال الكلام، وهو بذلك لفظ محسوس (**سعيد بنكراد،: ٢٠٠٧، ص. ١٤**).

وقد صنف أوغسطين العلامات إلى: لسانية وغير لسانية، وأعطى الامتياز للعلامات المحمولة في الكلمات لكونها قادرة على تمثيل العلامات البصرية والسمعية وغيرها، نظرا لتوافر الكلام على القدرة المنطقية والطاقة الحجاجية، وإن تعددت الألسن لدى البشر فالقواعد واحدة في كل اللغات من حيث جوهرها (**أحمد يوسف:٢٠٠٥، ص. ٢٦**).

وربما كانت أراء أوغسطين هي البذرة التي انطلق منها "دي سوسير" في تفضيله النسق اللساني عن باقي الأنساق السيميولوجية الأخرى.

أما **المرحلة الثالثة** فهي مرحلة العصور الوسطى، وكانت فترة مهمة من فترات التركيز على العلامات واللغة، واتساع استعمالها، وتطورت فيها نظرية العلامة تطورا ملحوظا حتى باتت دعامة أساسية في التفكير اللغوي (**ميشال آريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص. ٢٢**).

ومن أهم المفكرين الذين انشغلوا بالتفكير السيميولوجي في ذلك الوقت: روجر بيكون، وغيوم دو أوكام، وجون دونس سكوت الذي كان له كبير الأثر في السيميوطيقا، حيث وسع سكوت مجال التأمل الفلسفي، ولم يقبل أن تحده

الحدود، فكان يصف الوجود المعقول الذي يمكن أن يصل إليه العقل البشري بأداة الإشارة (**أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٢٩**).

وتعد هذه المرحلة من مراحل تطور السيميولوجيا ذات أثر كبير في كشف معالمها المنهجية، حيث كانت فلسفة مفكريها تقترب كثيرا من تفكير اللغة الذهبية على اعتبار أنها نسق سيميولوجي قائم على المواضعة، إلى جانب أن العلامة قد اكتسبت في هذه الفترة الطابع الرمزي، وبهذا أصبح لابد للعلامة اللسانية من موضوع محدد واضح حتى يتسنى لها أن تكون دالة (**أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٣٠**).

وإذا حاولنا استقراء تراثنا العربي، وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة، وكشف قوانينها أو ما أسموه بعلم "أسرار الحروف" أي علم "السيمياء" **ولاسيما** تلك المجهودات القيمة التي بذلها مفكرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين...الخ أمثال (جابر بن حيان والحاتمي وابن سينا والفارابي والغزالي وابن خلدون والجرجاني والقرطاجي.........وغيرهم (**http://www.merbad.net**) .

وقد عُرِّفت السيميائية عند العرب بأنها علم السحر والكهانة، حيث عرَّف. صديق القنوجي في كتابه "أبجد العلوم" السيمياء بأنها "ما هو غير حقيقي من السحر (**صديق القنوجي: ١٩٨٨، ص .٣٩٢**). إذن، التصقت السيمياء عند العرب بعلوم السحر والطلمسات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحيانا بالكيمياء، وفي بعض الأحيان بالفلسفة والمنطق الذي يجرد المعاني في سلاسل منتظمة ليصل إلى الحقائق. ولعل ممن اتهم بأنه كبير السحرة نظرا لمعرفته بالسيمياء "جابر بن حيان التوحيدي"، نظرا لأنه عالم الكيمياء المشهور، وقد كانت السيمياء فرعا من فروع الكيمياء وقد سميت السيمياء بكمياء القرون الوسطى، وأطلق بعضهم عليها لفظ الخيمياء (**عبد الرحمان ابن خلدون: ٢٠٠١، ص. ٤٩٥**).

وكان "ابن حيان" قد بلغ مرحلة متقدمة في علم الكيمياء، وكان خياله العلمي الطموح يفضي به إلى أن ينقل المعادن من حالة على حالة، إذ تطلع إلى

تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة، كان ذلك حلمه الذي سعى إليه بكل ما يملك، وأنفق فيه جهدا ووقتا كبيرين، فتحول الطموح عنده من عالم التحقيق إلى عالم التخيل والوهم، فوقع في طلب المستحيل، وتحول عنده علم الكيمياء إلى علم السيمياء **(عبد الرحمان ابن خلدون: ٢٠٠١، ص. ٤٩٥).**

وإلى جانب "ابن حيان"، فقد عرف كثير من العلماء الذين نبذهم أهلوهم لما كان لهم من يد طولى في السيمياء، منهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد بن محمد اللثامي المعروف بابي الطواجن، وفي حلب الفيلسوف الشهاب السهروردي، وعلي بن أبي بكر الهروي، وموسى بن يونس العلامة كمال الدين أبو الفتح الموصلي الشافعي أيضا **(شمس الدين الذهبي: ١٩٩٨، ص ص. ٢٨٣-٢٨٤).** ومن الملاحظ أن هؤلاء جميعا كانوا من أهل الفلسفة والمنطق.

ولم يتوقف الحال في السيميائية على السحر والكهانة عند جابر بن حيان وغيره من الفلاسفة والمفكرين، بل تجد كثيرا من العلماء المسلمين وخاصة الفلاسفة منهم الذين تأثروا بالمدرسة الرواقية قد نحوا بالسيميولوجيا إلى المنحى الفلسفي، وإن أغرقوا في المنطق والجدل في تناولهم لموضوع الدلالة من أمثلتهم: ابن سينا، وابن رشد، والفارابي، والغزالي ، حيث تناولوا الألفاظ وما لها من أثر نفسي، وهو ما يسمونه بالصورة الذهنية التي لا تبتعد عما نادى به "دي سوسير"، واعتبروا أيضا أن الكتابة دالة على الألفاظ، التي بدورها تدل على المعاني **(عادل فاخوري: ١٩٨٥، ص. ٧).**

وبناءا على ما يراه ابن سينا من أن الكتابة دالة على الألفاظ، والألفاظ دالة على المعاني، وبذلك يكون ثلاث دوال هي: الخط، واللفظ، والمعنى، و إلى جانبها ثلاث مدلولات هي: اللفظ، والمعنى، والأمر الخارجي **(سائدة حسين محمد العمري: ٢٠٠٩، ص. ٥٥).**

وقد صنف البعض العلاقة بين (الخط واللفظ) وبين (اللفظ والمعنى) بأنها دلالة خارجية، ويقصد بها الدلالة الوضعية أو العرفية أي الدلالة الرمزية،

بينما العلاقة بين (المعنى والأمر الخارجي) فهي دلالة طبيعية وتوافق الأيقونية عند بيرس **(عادل فاخوري: ١٩٨٥، ص. ٨).**

ومن هذا المنطلق اللفظي لدى الفلاسفة تجد بعض التقارب مع السيمياء الحديثة، حيث المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة انطلاقا من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة على كل أصناف العلامات. ومن الواضح أنهم اعتمدوا الدلالة اللفظية نموذجا أساسيا. ويتضح أن أقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس. وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدة توابع دلالية، مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيمياء المعاصرة (**سائدة حسين محمد العمري: ٢٠٠٩، ص. ٥٦).**

تبدأ بوادر هذه المرحلة عند النقاد العرب المسلمين، حيث تجد السيميائية لها مكانا في كتاباتهم وطرائق تحليلهم للكتابات الأدبية. فقد أورد الجاحظ في البيان والتبيين قوله: "عند العرب العلامة وأخذ المخصرة من السيما" (**عثمان الجاحظ: دون سنة، ص. ٤٨).**

أي من علامات الخطيب التي يعرف بها، وقال أيضا: "وكانت سيماء أهل الحرم إذا خرجوا من الحرم إلى الحل في غير الأشهر الحرم أن يتقلدوا القلائد يعلقوا عليهم العلائق (**عثمان الجاحظ: دون سنة، ص. ٤٨). فالظاهر** من كلامه أنه قد استخدم لفظة سيمياء للدلالة على العلامات فقط لا غير وإن لم يتعد في استخدامه لها كونها علامات، إلا أنّ هذا الحال لم يبق كما هو، فبعد أن جاء الجرجاني الشغف بتقصي الألفاظ ومعانيها المتخفية، أشار إلى إستخدام الإشارات والرموز والإيماءات للدلالة على معان خفية لا تقصد من ذات اللفظ، وإن لم يشر الجرجاني صراحة إلى المنهج السيميائي في استكشاف هذه الدلالات ورموزها الدالة عليها.

يقول الجرجاني في ذلك: "ولم أزلْ منذ خدمتُ العلم انظر فيما قاله العلماءُ في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة وفي بيان المغزى من هذه

العبارات وتفسير المُراد بها فأجد بعض ذلك: كالرمز، والإيماء، والإشارة في خفاء. وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج (**عبد القاهر الجرجاني: ١٩٩٩، ص ٤٦**).

ولم يقتصر الجرجاني في كلامه السابق على الإشارة إلى وجود دوال مرتبطة بمدلولات بعيدة بل عقب على ذلك بأن هناك طرقا وقواعد لتقصي هذه الدلالات، وإنما دعا إلى التعليق الشديد بخفايا المعاني، وطرق الالتواء في الألفاظ اعتقاده بأن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها مكشوفا عن وجهها ولكن مدلولا بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها. كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبيتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليلُه لا يجهل موضع الفضيلة فيه (**عبد القاهر الجرجاني: ١٩٩٩، ص. ٢٣٥**).

وقد استخلص الجرجاني معتقداته تلك من طول تقصي لكلام العرب حيث قال:" والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا التصريح، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كلّه رمزا ووحيا وكناية وتعريضا وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر (**عبد القاهر الجرجاني: ١٩٩٩، ص. ٢٣٥**).

ويلاحظ مما سبق، أن بوادر المنهج السيميائي قد بدأت بالتفتح على يد العلماء العرب، فهي تستمد منهم جذورها النقدية الحديثة وتصبغها بطابع فلسفي منطقي جديد، إذ تحاول ألا تقتصر على الإشارات والرموز والأيقونات، بل تجعلها عناصر ضمن عالم كامل من العلاقات التي تقوم السيميائية باستكشافه واستنطاق مكنونه (**سائدة حسين محمد العمري: ٢٠٠٩، ص. ٥٧**).

ولم يكن "سوسير" بعيدا في سيميولوجيته عن أفكار الجرجاني والجاحظ، غير أنه صبغ نظريته بالطابع الاجتماعي، وهل كان ذلك بمنأى عنهما؟ أو قصورا لديهما؟ بالطبع لا، ولكن إن هي إلا بديهيات تجاوزها ربما لعلمهم والمتلقين انه لا يمكن لخطاب ما أن يحيا في غير الوسط الاجتماعي الذي يكسبه المعنى والإيحاء.

بيد أن مثل هذه الآراء السيميولوجية التي شملتها كل هذه المجالات المعرفية لم تكن منهجية أو مؤسسة على أسس متينة، ولم تحاول يوما أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها أو تحدد موضوع دراستها أو اختيار الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها.

وبالتالي لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميولوجية مضطربة تجرفها وتتقاذفها التصورات الإيديولوجية والسوسيولوجية والثقافية. يقول مبارك حنون في هذا الصدد:" إلا أن مثل تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة، بقيت معزولة عن بعضها البعض، ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلها **(مبارك حنون: ١٩٨٨، ص. ٨).**

ثم جاءت **المرحلة الرابعة**، تبدأ هذه المرحلة مع بداية القرن السابع عشر حيث المفكرين الألمان والانجليز، ومنهم **"جون لوك"** الذي استعمل مصطلح سيميوطيقا (sémiotics) في أحد مقالاته ويعني بها "العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما **(ميشال آريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص. ٢٢).** ويكمن هذا العلم في الاهتمام بطبيعة العلامات التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين.

ظهر في القرن الثامن عشر الموسوعة والموسوعيين أمثال: أعمال فيكو، وديدرو، وكونديياك، ومع بداية عصر النهضة الأوروبية نصادف الفيلسوف "ليبنتز Leibnitz " الذي حاول أن يبحث عن نحو كلي للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير"**(أنور المرتجي:١٩٨٧، ص. ٣).**

وقد تأثر هؤلاء الفلاسفة كثيرا بفلسفة ديكارت، ومالمبراش، مما جعل "جون لوك " يعتقد بأن الفكر مثل اللغة يتصف بالاعتباطية، وقد كان له السبق في ميلاد السيميائية تصورا ومصطلحا، حيث حاول أن يقترب من إشكالية اللغة، ومن ثم الانخراط في الإشكالية السيميائية، حيث راهن على مبدأ

العمومية، باعتباره الشرط الأساس للتواصل الذي يضمن تفرد الكائنات الإنسانية، وتاليا يفسر السيرورات السيميائية التي تصطنعها ملكة الفهم البشري **(أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٤٦).**

وقد تبلورت في القرن الثامن عشر سيميولوجيا مثالية مع بركلي، و سيميولوجيا تجريبية مليئة بروح الشك مع هيوم، بينما سعى "كانت" للتخفيف من هذا الغواء، وقد كان التفكير السيميولوجي ينطلق من متصورات غائية متعالية، بيد أنها كانت تطرح مشروعها على أساس قاعدة اللغة وبخاصة لدى "هوبز" و"جون لوك،" في الوقت الذي كان فيه إيديولوجيو القرن الثامن عشر يرون بأن المسكن الحقيقي للإيديولوجية المثالية هو العلامة **(أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٤٦).**

ورغم هذا التقدم الكبير في منهجية السيميولوجيا في هذه المرحلة إلا أنها كانت تعاني من الاختلاف بين النزعتين الطبيعية والعقلية، نظرا لكثرة واختلاف أصحابها.

أما **المرحلة الخامسة** والتي يتفق جل الباحثين على أنها المرحلة الحاسمة في التحديد العلمي للسيميولوجيا، فقد حانت اللحظة الحاسمة لتتجلى السيميولوجيا بثوبها البراق نظرية ومنهجا لغويا ونقديا قائما على أسس صحيحة وخطوات منهجية سليمة منذ مطلع القرن العشرين.

لتستعيد مسارها الصحيح بعيدا عن البرجوازية وفلسفة هيجل، والنزعة التجريبية والوضعية والمنطقية، وتمثلت في البحث عن أنماط العلامات وتصنيفاتها وحدودها، حيث أصبح العلم يسائل هذه التصورات السيميولوجية للغة حتى يتسنى لها الحديث عن علمية بقية الأنساق السيميولوجية الدالة التي لا ترتكز على العلامة اللسانية؛ بغية إيجاد إطار تنظيمي لها، والوقوف على تبدلاتها في ظل تحولات النماذج في حركة تاريخ المجتمع **(سائدة حسين محمد العمري: ٢٠٠٩، ص. ٦٣).**

وترتبط السيميولوجيا ارتباطا عضويا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري" فرديناند دي سوسير**(Saussure Ferdinand de)**" في فرنسا من خلال مؤلفه " محاضرات في اللسانيات العامة" وذلك منذ القطيعة الإبيستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات اللسانية إن جاز التعبير مع فقه اللغة واللسانيات التاريخية، وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية: كالنقد الأدبي، والأسلوبية، والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى جهود الوظيفيين في اللسانيات والشكلانيين الروس في الشعرية.

كما ارتبط هذا العلم من جهة أخرى بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي **Charles Sanders Peirce** (١٨٣٩-١٩١٤) في أمريكا، لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل وانفصل عن الآخر انفصالا تاما إلى حد ما، فالأول بشر في "محاضراته "بـ ظهور علم جديد سماه السيميولوجيا (Sémiologie) يهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية.

ولن يعدو أن يكون موضوعه الرئيس مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة على حد تعبير "دي سوسير (F.de)Saussure" الذي يقول كذلك في هذا الصدد:" ونستطيع إذا-أن نتصوّر علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي فرعا من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كافة هذه العلامات وعلى القوانين التي تحكمها...وإن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام..."**(مارسيلو داسكال:١٩٨٧، ص.١٥).**

وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات" بيرس **(Ch. Peirce)**" الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا رياضيا، وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به بـ "السيميوطيقا"" (Sémiotique) واعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميولوجي في مختلف مظاهره وتجلياته، ويعد هذا العلم في نظره إطارا

مرجعيا يشمل كل الدراسات، يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميولوجي العام الذي يتبناه : " إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاد أو تاريخ ... دون أن تكون هذه الدراسة سيميولوجية") (**Todorov :1972 ;p.11).**

إذن، فالسيميوطيقا حسب "بيرس (Ch.S . Peirce) " مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالة الممكنة " **(رولان بارت : ١٩٨٦،ص.٢٠)**، بمعنى نظرية عامة للعلامات وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها... وبالتالي، تعد سيميولوجيا "بيرس (Ch.S . Peirce) "مطابقة لعلم المنطق، ويضيف "أمبرطو إيكو Umberto Eco" في هذا الخصوص عن "بيرس" محددا مضمون علمه بكل دقة ووضوح وعلاقته بعلم المنطق"

لنستمع الآن إلى بيرس وهو يقول: "إنني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا (Sémiotique) أي نظرية الطبيعة الجوهرية لأي سيرورة دلالية، إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر" المنطق" تعرض نفسها كنظرية للعلامات **(إدريس بلمليح: ١٩٨٤، ص.١١١).**

كما ظهرت في هذه المرحلة "جوليا كريستيفا" التي بحثت في لغة التواصل المباشرة الموضوعة من قبل اللسانيات والتي تبدو أكثر الأنساق الدلالية في الإنتاج، وقد شاركت في تأسيس مجلة عنيت باللسانيات والسيميائيات. غير أن الأنساق السيميائية لم تقتصر في هذا العصر على النموذج اللساني، بل تعدته إلى نماذج كثيرة جدا، مثل: لغة المسرح، والإيماءات، وأنماط الخطابات، والتصوير، والرسم، والعمارة وغير ذلك. وقد اعتبرت كريستيفا جميع هذه الأنساق الدالة لغات؛ لكونها تمثل مرسلات لها

باعثون ومستقبلون يمتلكون أسنن مشتركة، وخاصة وإن لم تخضع لمواصفات قواعد اللغة اللفظية (**ميشال آريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص. ٥٠**).

ويؤكد "دي سوسير" عالم اللسانيات ما ذهبت إليه كريستيفا، حيث إنه منح الامتياز للسان بوصفه نسقا سيميولوجيا دالا، لأنه من بين أكثر الأنساق التعبيرية تعقيدا وأوسعها انتشارا هي أيضا أشدها تمثيلا للخصائص السيميولوجية، وعليه تستطيع اللسانيات أن تصبح الأنموذج العام لكل السيميائيات (**أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. 52**).

ويعتبر "رولان بارت" تلميذ سوسير خير من يمثل منهج البحث السيميولوجي، إذ نهج به المنهج التطبيقي فهو يرى أن البحث السيميولوجي هو دراسة الأنظمة والأنساق الدالة وجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل سواء باللغة أو بغيرها. وبالتالي يفترض تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية، إلى جانب اللفظية لبناء الطرح الدلالي، وبذلك يؤكد على وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير الإرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة (**فانسا جوف: ٢٠٠٤، ص ص. ٣٥-٣٨**).

وبناء على ذلك، نجد أن السيميولوجيا أو السيميوطيقا تمتلك تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية، فلقد ارتبط هذا العلم في نشأته بالفلسفة واللسانيات وعلم النفس والاجتماع والمنطق والظاهراتية (الفينومينولوجيا)، علاوة على ارتباطها بدراسة الأنثروبولوجيا: كتحليل الأساطير، والأنساق الثقافية غير اللفظية، كما ترتبط منهجيا بدراسة الأدب (الشعرية والنحو والبلاغة)، والفنون اللفظية والبصرية :كالموسيقى، والفنون التشكيلية، والمسرح والسينما ...الخ.

أما عن **ظهور السيميولوجيا في العالم العربي**، فقد ظهرت عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الإنتاجات المنشورة في أوربا، والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب.

وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا أمثال: مبارك حنون، محمد السرغيني، سمير المرزوقي، جميل شاكر، عواد علي، صلاح فضل، جميل حمداوي، فريال جبوري غزول، محمود ابراقن، قدور عبد الله ثاني...الخ)، أو عن طريق الترجمة كترجمات: محمد البكري، وأنطوان أبي زيد، وعبد الرحمن بوعلي، وسعيد بنكراد...الخ. بالإضافة إلى إنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب من أمثال: محمد مفتاح، سعيد بنكراد، محمد السرغيني، سامي سويدان...الخ)، علاوة على مجموعة المقالات المتخصصة في السيميولوجيا على سبيل المثال مقالات: مجلة علامات ودراسات أدبية لسانية سيميولوجية بالمغرب، ومجلة عالم الفكر الكويتية، وعلامات في النقد السعودية، ومجلة فصول المصرية. يضاف إليها الملتقيات العلمية المتعددة في مختلف الجامعات العربية **(عبيدة صبطي، نجيب بخوش:٢٠٠٩، ص.١٣).**

١،٢ مفهوم السيميولوجيا أو السميوطيقا أو السيمياء

لقد تناول الباحثون والمتخصصون مفهوم السيميولوجيا حسب وجهات نظر مختلفة، وحسب مجالات متنوعة، كما تناولوا كل مكوناتها وعناصرها. وقد كتبت مقالات في هذا الشأن، وألفت كتب وعقدت ندوات، بيد أن القارئ المبتدئ أو العادي ربما تكون لديه رؤية ضبابية حول المفهوم، لا تتضح أمامه مظاهر الاشتراك والاختلاف بين تلك النظريات والمجالات، وخاصة الطالب العربي يواجه الكثير من الصعوبات، حينما يدرس السيميولوجيا ويحاول أن يستوعبها ويتمثلها ليجتهد فيها، والتي تتجلى بالأساس في تداخل المصطلحات وتشعبها واختلاف مضامينها.

لذلك سوف نقتصر في هذا الصدد على تحليل المصطلحين الرئيسين المستعملين في هذا الحقل المعرفي وهما: السيميولوجيا (sémiologie) والسيميوطيقا (Sémiotique)، معترفين أننا مهما حاولنا إيجاد محاولة

لتعريف هذين المصطلحين لا نستطيع أن نستقر على تعريف دقيق ومحدد، لأن أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا دقيقا **(عبد الرحيم جيران: ١٩٨٨، ص.٧)**.

١,٢,١ التعريف اللغوي للسيميولوجيا

إن كلمة سيميولوجيا (Sémiologie) من الأصل اليوناني (Sémion) أو (Sémaino) والمتولدة هي الأخرى من الكلمة (Séma) وتعني **العلامة (الدليل)** (signe) وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل (Sens) **أي المعنى**. أما عن لفظة "لوجيا" (logie) فتعني **العلم**، وبالتالي فإن **كلمة السيميولوجيا أو السميوطيقا من الناحية اللغوية** تعني **علم العلامات** **(برنار توسان:٢٠٠٠، ص.٩)** أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق **العلامات** **(Bignell, 1997: p.1).**

1 .2.2 التعريف الاصطلاحي السيميولوجيا

إن السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيمياء، لدى دارسيها تعني "علم دراسة العلامات دراسة منظمة ومنتظمة" **(الرويلي وسعد البازعي: دون سنة، ص. ١٧٧)**، فهي تدرس مسيرة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية وقوانينها التي تحكمها "**(برنار توسان:٢٠٠٠، ص.٩)** مثل أساليب التحية عند مختلف الشعوب وعادات الأكل والشرب عندهم...الخ.

ويفضل الأوروبيون استخدام مصطلح **السيميولوجيا** التزاما منهم بالتسمية السوسيرية نسبة إلى دي سوسير، أما الأمريكيون فيفضلون مصطلح السميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي "تشارلز ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce)" أما العرب، خاصة أهل المغرب العربي فقد

دعوا إلى ترجمتها بـ" السيمياء" محاولة منهم في تعريب المصطلح، وكما يقول معجب الزهراني: إن السيمياء ترتبط بحقل دلالي لغوي ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل السمة والتسمية، والوسام والوسم والميسم والسيماء، والسيمياء(بالقصر والمد) والتي تعني علم العلامة (**الرويلي وسعد البازعي:دون سنة:ص ص. ١٧٧-١٧٨).**

ويتضح مما سبق أن لفظ السيمياء قد ورد في القرآن الكريم ست مرات، وذلك في قوله تعالى ﴿**تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا**﴾ [سورة البقرة:الآية،٧٦]، وقوله كذلك عز وجل ﴿ **وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم**﴾ [سورة الأعراف:الآية،٤٦] وقوله ﴿**ونادى أصحاب الأعراف رجال يعرفونهم بسيماهم**﴾ [سورة الأعراف:الآية،٤٨]، ﴿**ولو نشاء لأريناكم فلعرفتهم بسيماهم**﴾[سورة محمد:الآية،٣٠]، وقوله تعالى ﴿**سيماهم في وجوههم من أثر السجود**﴾[سورة الفتح:الآية،٢٩]،وقوله تعالى ﴿ **يعرف المجرمون بسيماهم**﴾ [سورة الرحمان:الآية،٤١].

ويحسن بنا في هذا السياق، أن نستحضر بعض من تعاريف باقي الباحثين بإيجاز كي يتسنى لنا التمييز بين مصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا، وهل يؤثر تغيير شكل المصطلحين على تغيير مضمونهما؟

فهذا "بيير غيرو Pierre **Guiraud**" أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية، يعرف السيميوطيقا قائلا:" السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...الخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا" **(بيير غيرو: ١٩٨٤، ص. ٥).**

يتبين لنا من خلال هذا التعريف السابق، أن غيرو P. Guiraud يتبنى نفس الطرح "السوسيري" الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، غير أن" رولان بارت **Roland Barthes** " قد فند هذا الطرح وقلب المعادلة على عقبها، بتأكيده على أن السيميولوجيا لا يمكن أن تكون سوى نسخة من المعرفة اللسانية.

وإذا كان دي سوسير قد ضيق الدرس السيميولوجي ووجه كل اهتماماته للغة، وجعلها الأصل محل الصدارة، فإن مفهوم "بارت (R.Barthes)" للسيميولوجيا أفسح المجال بحيث اتسع ليستوعب دراسة الأساطير، واهتم بأنساق من العلامات التي أسقطت من سيميولوجيا " دي سوسير" كاللباس وأطباق الأكل والديكورات المنزلية، و الأطعمة والأشربة وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية، أما "جورج مونان **George Mounin**" فيعني بالسيميولوجيا: دراسة جميع السلوكيات أو الأنظمة التواصلية (**George Mounin :P.133**).

أما "أمبرطو إيكو (Umberto Eco) " فقد استبدل مصطلح السيميولوجيا (Sémiologie) بمصطلح السيميوطيقا (Sémiotique) فيقول في مستهل كتابه: البنية الغائبة (La structure Absente) معرفا هذا العلم" السيميوطيقا تعني علم العلامات" (**http://www.arabicnadwah.com** **).**

أما بالنسبة لمدرسة باريس التي تضم كلا من "غريماس(Greimas) " [(*)] و"كوكيه (Coquet)" و "أريفي (Arrivé)" الخ...فلها تعريف مغاير للتعاريف السالفة الذكر فهي في مشروعها" تأسيس نظرية عامة لأنظمة الدلالة" (**http://www.arabicnadwah.com**).

ويتبين لنا من خلال هذه التعاريف أن السيميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى، فالسيميولوجيا إذا، مرادفة للسيميوطيقا، وموضوعها

(*) لقد كان غريماس في بداية الستينات الوريث الحقيقي لهيالمسلف ودي سوسير في دراسة الدلالات، فانه اقبل على نظرية اللغة متبعا في ذلك مسارا شخصيا، في (١٩٣٣) على وجه التقريب، لم يكن هناك شيء يوحي بان هذا الليتواني الصغير الذي يبلغ من العمر ١٦ سنة، سيتوجه إلى دراسة اللسانيات الفرنسية، وهو الذي تعلم لوحده اللسان الألماني حتى يستطع قراءة نتشه، في حين نجد نزوع غريماس إلى البحث السيميولوجي تولد، في الظاهر على الأقل، عن سلسلة من المصادفات سببتها حوادث التاريخ في هذه المنطقة من العالم في نهاية الثلاثينيات (**أن إينو :٢٠٠٤، ص. ١٠٤**).

دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية، فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر **(عبيدة صبطي، نجيب بخوش:٢٠٠٩، ص. ١٧).**

وإن كانت هناك أسباب تميز بعضهما، فهي في الواقع أسباب بسيطة تعتمد النزعة الإقليمية على حد تعبير "ترنس هوكز" الذي يقول في هذا الخصوص: " ومن غير اليسير التمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين للإشارة إلى هذا العلم (يعني به علم العلامات) والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين تقديرا لصياغة "دي سوسير" لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي "بيرس"، لكن الصيغة الثانية السيميوطيقا كتسمية لمجال هذا العلم هي التي أُقِرَّت أخيرًا **(ترنس هوكز:١٩٩٦، ص.١١٤)**، و أُخذَ بها من قبل " المجمع الدولي لعلم السيميوطيقا" المنعقد بباريس في شهر جانفي سنة (١٩٠٩).

كما يقول "أمبرطو إيكو(Umberto Eco)" في هذا الصدد:" لقد قررنا على كل حال أن نتبنى هنا بصفة نهائية مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique) بدون أن نتوقف عند المناقشات حول التوريطات الفلسفية أو المنهجية لكلا المصطلحين، نحن نخضع بكل بساطة للقرار المتخذ في جانفي سنة (١٩٦٩) بباريس من لدن الهيئة الدولية التي انبثقت عنها الجمعية الدولية للسيميوطيقا والتي قبلت (بدون أن تقصي استعمال السيميولوجيا) مصطلح السيميوطيقا على أنه هو الذي ينبغي ابتداءً من الآن أن يغطي جميع المفاهيم الممكنة للمصطلحين المتنافس فيهما **(http://www.arabicnadwah.com).**

ولكن رغم هذا حدد "غريماس" الفرق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل السيميوطيقا تحيل إلى الفروع أي دراسة أنظمة العلامات المختلفة مثل سيميوطيقا الصورة الثابتة، سيميوطيقا المسرح، سيموطيقا الصورة الإشهارية، سيميوطيقا العمران، سيميوطيقا الكاريكاتير...الخ، أما

السيميولوجيا فهي **هيكل نظري** لعلم العلامات بصفة عامة دون تخصص لهذا النظام أو ذاك **(قدور عبد الله ثاني: ٢٠٠٤، ص.٩٨).**

إذن، فإن الهدف من دراسة السيميولوجيا هو دراسة المعنى الظاهر والخفي لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان اللفظية وغير اللفظية وما يحيط به باعتبارها نسق من العلامات مثل: العلامات التجارية وإشارات المرور والخرائط والصور الفوتوغرافية...الخ.

واستنادا إلى ما سبق، نستخلص بأن الموضوع الرئيس للسيميولوجيا حسب "بيرس" هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميولوجي السميوز (Sémiosis)، والسميوز في التصور الدلالي الغربي هي **"الفعل"** المؤدي إلى عملية إنتاج الدلالات وتداولها، أي سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة، وبهذا فإن كل واقعة تستند من أجل إنتاج دلالاتها، إلى سيرورة داخلية تجمع بين العناصر المكونة لها **(سعيد بنكراد: ٢٠٠٣، ص.١٧١).**

وقد أوضحت "جوليا كرستيفا" بقولها:" إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم السيميوطيقا **(عصام خلف كامل: ٢٠٠٣، ص.٢٦).**

٢. المدارس السيميولوجية

أجمع الباحثون على أنَ " تشارلز ساندرس بيرس (Charles S. Peirce)" لم يلتقِ، أو لم يقرأ عن "دي سوسير (Saussure Ferdinand de)" والعكس صحيح أيضاً، إلاَ أنَ معطياتهما تكاد تكون متقاربة ومنسجمة في بعض المواضع، فكلاهما أسس لعلم نقدي لغوي شامل، وهو علم العلامات، وكلاهما انطلق من تأسيس ذلك من خلال الحديث عن معطيات العلامة وتصنيفاتها ومداخلها، وميادين تنظيرها وتطبيقها، وكلاهما أسهم في إنعاش الحركة المعرفية، وعُدت معطياتهما طرائق يُهتدى بها في السلوك التحليلي للرسائل اللغوية والرسائل البصرية.

وانطلاقا مما سبق نجد أنفسنا أمام مدرستين أساسيتين هما المدرسة الفرنسية بزعامة دي سوسير (Ferdinand de Saussure)" والمدرسة الأمريكية بقيادة " تشارلز ساندرس بيرس (Charles S. Peirce)".

١,٢ المدرسة الفرنسية

مما لا شك فيه أن كتاب "دي سوسير" المعنون بـ "محاضرات في اللسانيات العامة" قد بلغ قيمة علمية كبيرة في مجال اللسانيات، فقد ساعد على تحديد مجرى لسانيات القرن العشرين، والابتعاد بها كليا عن المناهج اللسانيات التاريخية.

ومن الأمور التي اشتهر بها "دي سوسير" استخدامه لظاهرة ملفتة للانتباه تمثلت فيما يسمى بالثنائيات، ومن الممكن جدا أن يكون "دي سوسير" قد تأثر بالنظرية الكلاسيكية القائلة بأن ثمة وجهين مختلفين لكل شيء في هذا الكون كلاهما يكمل الآخر، وقد ظهرت هذه الفكرة من قبل عند أرسطو وديكارت، وقد استعملها "دي سوسير" من جديد في شكل دعائم مزدوجة أو تفرعات ثنائية.

كما يقوم المنهج الذي تبناه "دي سوسير **(Ferdinand Saussure) de"** على فكرة النظام اللساني الذي يتكون من عناصر دالة منسجمة فيما بينها تمثل بنيته الجوهرية.

فلقد أوضح "دي سوسير" أن هدف الدراسة هو اللغة وبينما أن اللغة علامات مختزنة في الذهن، فالهدف من الدراسة اللغوية إذن هو دراسة العلامة اللغوية أو الدليل اللغوي.



Ferdinand de Saussure

فردناند دي سوسير **(Ferdinand de Saussure)"** لغوي سويسري ولد بجنيف ٢٦ نوفمبر سنة (١٨٥٧)، والتحق بجامعة لا يبزيش، سنة (١٨٧٦)، فتتلمذ على يد الأستاذ الكبير "جورج كورتيوس" وكانت له فرصة الالتقاء بالنحاة الشباب المحدثين (الثائرين على هذا الأستاذ) وعلى رأسهم "كارل بروجمان" **(محمود إبراقن:دون سنة، ص.٤٥).**

والتحق بحلقة اللغويين الألمان وأسهم بأفكاره في مجال الدراسات المقارنة وفي سنة (**١٨٧٨**) في شهر ديسمبر أنهى مشروع البحث الذي يحمل عنوان "مذكرة في النظام البدائي للصوائت في اللغات الهند وأوربية"، وقد طبع هذا البحث في سنة (**١٨٨٩**) وحقق شهرة عالمية وكان "دي سوسير" آنذاك لا يتجاوز الواحد والعشرين من عمره، وأقام بباريس من بين (**١٨٨٠ إلى ١٨٩١**) حيث في (**١٨٨٠**) تقدم بأطروحته التي تحمل عنوان "استعمال المضاف المطلق في اللغة السنسكرتية" (**نور الهدى لوشن: دون سنة، ص ٢٩٨-٢٩٩**).

وتولى دي سوسير خلال هذه المرحلة منصب مدير الدراسات بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وفي الوقت نفسه كان يحاضر هناك لجمع الطلبة في اللسانيات التاريخية والمقارنة. وفي سنة (**١٨٩١**) رجع إلى مسقط رأسه واستقر هناك يدرس بجامعة جنيف إلى وافته المنية سنة (**١٩١٣**) عن عمر يناهز الستة والخمسين عاما نتيجة سرطان أصابه في حلقه.

وهكذا، قضى "دي سوسير" جل حياته في دراسة اللسانيات التاريخية وتدريسها ولم يدرس اللسانيات الآنية والتنظير اللساني العام اللذين اشتهر بهما بعد موته إلا في السنوات الأخيرة من حياته. وبدون منازع، يعد هذا المفكر السويسري اليوم أب اللسانيات الحديثة ومؤسس المنهج الآني وأول منظر في كل من البنيوية والسيميولوجيا (**أحمد مؤمن: ٢٠٠٣، ص. ١١٨**).

و بعد وفاته، في ٢٢ فبراير سنة (١٩١٣)، جمع طلبته (نذكر من بينهم: بالي (**Ch.Bally**) وسيشيهي (**Sechehaye**) اللذين خلفاه على رأس مدرسة جنيف اللسانية) كل دروسه لينشروها، عام (١٩١٦)، في مؤلف بعنوان "محاضرات في اللسانيات العامة (**Cours de Linguistique Générale**)" (**محمود ابراقن: دون سنة، ص.٤٥**)،وذلك انطلاقا من الكراسات المتنوعة للطلبة والحواشي التي كتبها نفسه.

وتبدو الحياة السرية لهذا العالم المتقشف ممزقة تتخللها انكسارات وتهزها من العمق مأساة عنيفة خفية نلاحظها في تنقلاته **(أن إينو :٢٠٠٤، ص ٢١)**.

لم يكن ولوع " دي سوسير" بإبراز أوجه التناقض في اللسان بمجرد رغبة أو هوسا على حد تعبر "فيكتور هنري" بقدر ما كانت تلك الثنائيات نتاج تمحيص لبنى اللغة، ويبدو أن هذه الثنائيات لا تمثل تطابقا واختلافا جذريا كما يتصورها البعض أن تكون فهي متداخلة، وتبدأ حين تنتهي سابقتها، وليس لأحدهما قيمة إلا بالأخرى فالفصل الذي يقيمه الدارس بين الدراسة التاريخية والآنية لا يحدث على مستوى الأشياء المدروسة لغويا، وإنما في مستوى الذهن فهي كخطوط الطول والعرض تسهل على الدارس لجغرافيا الأرض فقط، إن ثنائيات "دي سوسير" تكشف عن مجمل تصوره اللساني، وقد أضحت هذه الثنائيات مبادئ أساسية للسانيات العامة، وربما كان مهما في التأسيس اللساني عرضها كما وردت في محاضرات "دي سوسير" وهي كالآتي **(بوقرة نعمان:٢٠٠٦، ص. ٨٨)**.

٢,١,١ ثنائيات دي سوسير

ومن جملة الثنائيات التي قدمها "دي سوسير" هي: ثنائية: لسان/ كلام، ثنائية: دال/ مدلول، ثنائية: آني/ تطوري، ثنائية: التركيبي/ الاستبدالي.

١.ثنائية لسان/ كلام

تقوم اللغة **(Langage)** حسب رأي "دي سوسير" على عنصرين رئيسين: "اللسان" والذي يعتبره: " على أنه نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق، من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية..." أو **بوصفه** شفرة اتفقت عليها الجماعة اللغوية **(Langue)** و"الكلام"

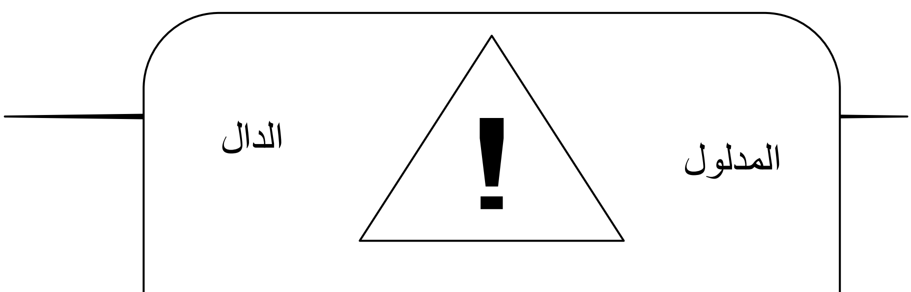
(Parole) بوصفه استعمالا شخصيا لتلك الشفرة، وهو ما يعطي لنا المعادلة الآتية:

اللغة= لسان +كلام، لأن اللغة اللفظية تتمثل في مقدرة الإنسان على الاتصال باستخدامه لنظام دلائل صوتية (**محمود إبراقن: دون سنة، ص.٧٨**). فلا يمكن معرفة أي شيء دون الاستعانة بعلامات اللسان، ذلك أن العالم بكل موجوداته يحضر في الذهن على شكل مضمون لساني، فأشياؤه وتجاربه توزع وتصنف من خلال المفاهيم وطرق التقطيع التي يوفرها اللسان، فنحن لا يمكن أن ندرك هذا العالم ولا أن نعرف عنه أي شيء إلا عبر الكلمات وكل ما يسمح به نظام اللسان، فاللسان أداة للتعيين وأداة للتصنيف وأداة للتقطيع المفهومي **(http://www.saidbengrad.com).**

ويمكن أن يفهم من هذه الثنائية أن الكلام يمتلك تنظيما مستقلا عن اللسان إلا أنه يبقى في حقيقة الأمر، مجسدا في أرض الواقع ومقررا لمساره فعلا. إن كلا من **اللسان و الكلام** هما في علاقة جدلية حقيقية: لأن اللسان، في نظر "دي سوسير" هو الكنز الذي يودع بفضل ممارسة الكلام في ذاكرة أفراد الجماعة اللغوية نفسها بمعنى أن اللسان لا وجود له خارج الكتلة المتكلمة، علما بأن الكلام هو الذي يطور اللسان: لأن وقائعه-تاريخيا- هي التي تسبق دائما وقائع اللسان.

٢. ثنائية الدال/ المدلول

فالعلامة اللغوية تعد وحدة النظام اللساني وهي تتكون من صورة سمعية**(Image acoustique)** ومفهوم **(Concept)**، ثم يصرح "دي سوسير" بالإبقاء على مصطلح العلامة للدلالة على الكل، وتعويض مفهوم وصورة سمعية بلفظتي دال). **(le signifiant)** ومدلول **(le signifié)**، وهو كما هو موضح في الشكل الموالي:



إذن فالدال عند "دي سوسير" صورة سمعية مشتقة من كيان صوتي، أو هي تمثيل طباعي (في حال وجود كتابة)، إنه متوالية من الأصوات أراد لها الاستعمال الجماعي الناتج عن تعاقد لا تُعرف له بداية، أن تكون كيانا يحل محل شيء آخر، ويتميز هذا الكيان بـ :

أ- إنه نفسي وليس ماديا، فنحن لا نحتاج إلى استحضار الجزء المادي في تعريفه. إن آلة الصوت لا تحدد مضمون الصوت، من هنا فإنه البصمة النفسية التي تلتقطها أذن المتلقي، أو يقوم بتشكيلها لسان الباعث، إنه نفسي فنحن نستطيع أن نتحدث إلى أنفسنا أو نستظهر مسرحية أو قصيدة شعرية دون تحريك الشفاه **(F.De.Sausure :1979, p.98)**.

ب- إنه مفروض وليس حرا، فالذات المتكلمة لا تستشار في أمره، ومن ثم لا تستطيع لا تبديله ولا تغييره. فهو نتيجة عرف، وسلطة العرف أقوى وأعمق من سلطة القانون، فالدال الذي يختاره اللسان لا يمكن استبداله بآخر لأنه ينفلت من إرادتنا ومن قدرتنا على إحلال عنصر آخر محله.

وأما المدلول فهو التصور الذهني الذي نملكه عن شيء ما في العالم الخارجي. إنه ليس الشيء ولا يمكن أن يكونه، إنه الصورة المجردة التي يمنحها اللسان إلى الشيء عبر التعيين والتسمية. فالشيء لا يحضر في الذهن من خلال ماديته، إنه يأتي إليه من خلال بنية شكلية تعد تكثيفا لمجموعة من الخصائص التي تمكننا من استحضار هذا الشيء وفق سياقات متعددة. ورغم أن

"دي سوسير" لم يكن واضحا بما فيه الكفاية في تعريفه للمدلول، فإنه مع ذلك كان قطعيا في تحديد جوهره، فالمدلول ليس شيئا ولا يعين مرجعا، إنه يكتفي بالإحالة على قسم من الأشياء وفق سيرورة تقود إلى تجريد الظاهرة وتحويلها من الملموس إلى المجرد. وعلى هذا الأساس اعتبره "سوسير"، شأنه في ذلك شأن الدال، كيانا نفسيا (**http://www.saidbengrad.com**).

والعلامة اللغوية عند "دي سوسير" لا توجد بين الاسم والشيء وهي الفكرة السائدة قبله بل توجد بين مفهوم وصورة سمعية.

مدلول دال	= العلامة اللغوية	 شجرة	التصور الذهني الصورة السمعية
L'arbitraire		واجهة حسية	واجهة معنوية

من الواضح أن المنهج الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر قبل دي سوسير هو الدراسة التاريخية التطورية وقد بقيت الأمور على تلك الحال إلى أن نشر الكتاب محاضرات في اللسانيات العامة سنة (١٩١٦) الذي شكك في جدوى الدراسات التاريخية، لأن ضرورة معرفة ما يطرأ على الظاهرة اللغوية عبر الزمن يأتي بعد معرفة الظاهرة في حد ذاتها في الزمن المعين (**خولة الإبراهيمي:٢٠٠٠، ص.١٣**).

وبهذا نجد أن هناك لسانيات خاصة بالدراسات الآنية **(Linguistiques Synchroniques)** ولسانيات خاصة بالدراسات التطورية **(Linguistiques Diachroniques)**، فاللسانيات الآنية أو السكونية واللسانيات التطورية، لا يمكن القطع بأنها لا تشكل أول ميلاد حقيقي للسانيات المعاصرة فقط، بل تمثل

إلى جانب هذا أول رؤية منهجية في تحليل ومعالجة أية مدونة بين وضعها الآني أو وضعها الزمني (**عبد الجليل مرتاض: ٢٠٠٥، ص.٢١**).

فمصطلح اللسانيات الآنية (**Synchroniques**) يتكون من (Syn) بمعنى "في" و (**chroniques**) بمعنى "زمن"، كأن نقول حدث آني أي وقع الساعة (**أحمد علي بركات: دون سنة، ص.٥٠**).

تهتم اللسانيات الآنية بالنظام اللساني في ذاته في اللغة بمعزل عن التاريخ، ويطلق على هذه الشعبة من اللسانيات الوصفية، وتعني بدارسة اللغة كما هي مستعملة في مكان وزمان معينين، وخاصة في الزمن الحاضر وذلك بوصف مستوياتها المعجمية، والصوتية، الصرفية، والتركيبية والدلالية بطريقة علمية.

ويقابل مصطلح اللسانيات الآنية **اللسانيات الزمنية أو التطورية والتي** تعني في اللغة تطور أي تغير إلى شكل آخر واكتسب تراكيب جديدة. فاللسانيات التطورية (**Linguistiques Diachroniques**) تتكون من (**Dia**) **بمعنى "عبر"** و (**chroniques**) بمعنى "زمن" وتعني دراسة تطور اللغة عبر الزمن وهناك مصطلح آخر يستعمل مرادفا للسانيات الزمانية وهو اللسانيات التاريخية (**أحمد مؤمن: دون سنة، ص.٩**).

أما **اصطلاحا**: فالدراسة اللسانيات التطورية أو الزمانية هي دراسة الظاهرة اللسانية عبر مراحل زمنية متتالية ويعبر عنها بمصطلحات تترجم إلى العربية بمصطلحات كثيرة: تعاقبي، تاريخي، زماني، زمني تطوري حركي. وتهتم هذه الدراسة بالوقوف عند التحول المرحلي للسان عقب الحقب الزمنية (**أحمد علي بركات: دون سنة، ص.٢٢٠**).

إذن، فاللسانيات الآنية تدرس أية لغة دراسة وصفية في حالة معينة أي في نقطة زمنية معينة ولا تقتصر في الواقع على دراسة اللغات الحديثة أو المعاصرة، أي دراسة اللغة كما هي مستعملة في مكان وزمان معينين وخاصة

في الزمن الحاضر وذلك بوصف مستوياتها المعجمية والصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية بطريقة علمية (**أحمد مؤمن: دون سنة، ص.٩**).

أما اللسانيات التطورية أو الزمانية فتتناول بالدراسة التغيرات والتطورات المختلفة التي طرأت على لغة ما عبر فترة من الزمن أو خلال حقب متتابعة في الزمن الماضي.

وبدون شك، فإن كلا المنهجين مهم في الدراسة اللغوية وينبغي فقط عدم الخلط بينهما عند البحث إذ لكل منهما مبادئه الخاصة، فالمنهج الآني منهج استقرائي ساكن والمنهج الزماني منهج حركي تطوري. والمؤكد أن "دي سوسير" لم يرفض البتة اللسانيات الزمانية، ولم يعدها شيئا ثانويا أو غير ضروري ولكنه ألح فقط على الفصل بينهما، كي لا تدحض النظرة التطورية الوصف الآني، وكي تثبت كل واقعة في مجالها الخاص.

بل دعا إلى عدم تغلب النظرة التاريخية على النظرة التي تعتمد إلى نظام اللغة في حالة تطورها أي أن يعلل كل شيء في هذا النظام بحوادث الزمان (**عبد الرحمان الحاج صالح:١٩٧٢، ص.٤٤**).

إذن وحسب "دي سوسير" اللسانيات الآنية تعني بالعلاقات النفسية والمنطقية التي تربط مفردات متواجدة معا وتشكل نظاما في العقل الجماعي للمتكلمين وعلى العكس تماما اللسانيات التطورية أو الزمانية تدرس العلاقات التي تربط المفردات المتعاقبة التي لا يدركها العقل الجماعي والتي يحل بعضها محل البعض الآخر دون تشكيل أي نظام يذكر.

٤. ثنائية: المحور التركيبي(النظمي)/المحور الاستبدالي

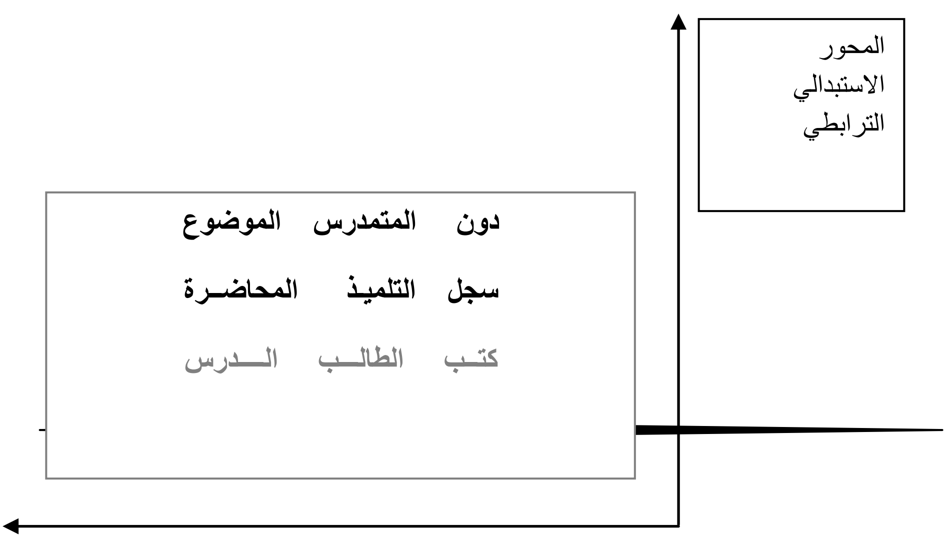
تتمثل هذه الثنائية في العلاقات التركيبية، وهي العلاقات الأفقية الموجودة بين الوحدات اللغوية ضمن السلسلة الكلامية الواحدة، كالعلاقة بين أصوات الكلمة الواحدة وكلمات الجملة الواحدة، وتضفي كل وحدة معنى إضافيا على الكل، تكون في حالة تقابلية مع بقية الوحدات اللغوية الأخرى، ولا تكتسب

قيمتها إلا بتقابلها مع الوحدات التي تسبقها أو تليها أو معهما جميعا (**أحمد مؤمن: دون سنة، ص.١٣٠**)، وتسمى هذه الأنساق الخطية تراكبية.

مثال: كتَبَ الطالب الدرس، ففي هذه الجملة هناك علاقة تركيبية من ثلاث وحدات وهي: كتب + الطالب + الدرس

أما على مستوى المفردات فتتمثل هذه العلاقة في إدماج بعض الصوامت في أنساق تركيبية حسب القوانين الفونولوجية المتعارف عليها في تكوين مفردات لغة ما كهذه المجموعة لصوامت: س + يـ + مـ + يـ + و + لـ + و + جـ + يـ + ا، والتي تعني مجتمعة سيميولوجيا، وفي هذا يقول "دي سوسير" تكتسب الكلمات علاقات مبنية على صفة اللغة الخطية بسبب ترابطها فيما بينها مما يستثني إمكانية لفظ عنصرين في آن واحد (**أحمد مؤمن:دون سنة، ص.١٣١**).

أما المحور الاستبدالي فيتمثل في العلاقات الإستبدالية أو الترابطية بين الوحدات اللغوية التي يمكن أن تحل محل بعضها بعض في سياق واحد، وبعبارة أخرى فإنها تعكس علاقات موجودة في أذهاننا، ففي المثال السابق يمكن تعويض كلمة كتب بـ: دون، سجل، وكلمة الطالب بـ التلميذ، المتمدرس، وكلمة درس بـ: المحاضرة، الموضوع، وهكذا.



المحور التركيبي (النظمي)

أما على مستوى المفردات يكون تحديد كل صوتم (**Phonème**) بمقابلته بالصواتم الأخرى التي يمكن أن تحل محله في سياقات مختلفة لتكوين الكلمات، وذلك كاستبدال الحرف الاستهلالي ببعض الحروف، والإبقاء على الحرف الثاني والثالث كما في هذه المفردات: قام، رام، هام، دام أو استبدال الحرف الثاني من الكلمة بحرف آخر مع الإبقاء على الحرف الاستهلالي والختامي في هذه الكلمات ذهب، أدب، سلب...الخ.

٢,١,٢ خصائص العلامة اللغوية عند دي سوسير

يتميز الدليل اللساني عند "دي سوسير (F. de Saussure) " بالخصائص الست الآتية:

١. اللسان هو نظام دلائل.

٢. نظرية الدليل اللساني: الدال والمدلول.

٣. الطابع الاعتباطي.

٤. التسلسل الخطي.

٥. الطابع المميز.

٦. التقطيع المزدوج.

١. اللسان هو نظام الدلائل

إن اللسان هو نظام متكون من دلائل، وكل دليل لا قيمة له إلا بالتقابل مع الدلائل الأخرى، داخل ذلك النظام. فإذا عزلنا دليلا ما عن النظام الذي يعطيه قيمته فإننا لا نستطيع تعريفه. لأن اللسان هو نظام ترتبط في جميع أجزائه بعضها بعض على أساس اتحاد الهويات واختلافها وإن هذا الاختلاف الذي مثل جوهر النظام نفس يتم على أساس مبدأ التقابل **(محمود إبراقن:دون سنة،ص.٥٩).**

ولهذا يعتبر "دي سوسير"" اللسان" على أنه نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال الآداب والإشارات العسكرية، إلا أنه يعد أرقى هذه الأنساق. من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية.

فما هي طبيعة اللسان، وما هي طبيعة الوحدات المكونة له ؟

لقد رفض "دي سوسير" الفكرة البسيطة والساذجة القائلة بأن اللسان مدونة، أي أنه يتكون من مجموعة الكلمات التي تتناسب وواقع الأشياء في العالم الخارجي، وكان من الطبيعي إذن أن يرفض أن تكون هذه الكلمات مجرد ظل للأشياء، إن اللسان لا يعكس الواقع ولا ينسّخه، إنه يقدم مفصّلة مزدوجة له: إن التقطيع الصوتي، بالإضافة إلى طبيعته الفزيولوجية المادية، يشكل تمثيلا رمزيا تحضر الأشياء داخله على شكل رموز صوتية محددة لتواضع تمثيلي جماعي للكون. وفي الآن نفسه، فإن المفهوم الذي تحضر عبره الأشياء إلى اللغة ليس مادة بل تصورا نفسيا تم الحصول عليه عبر سيرورة ترميزية بالغة التعقيد، وفي الحالتين معا، فإن ما يأتي إلى اللسان ليحتمي به ليس أشياء قابلة للمعاينة والضبط بل صور شتى تكشف عن عمق تجربة الإنسان مع الأشياء. ولهذا رفض "دي سوسير" أن يجعل من الكلمات

رهائن عند الأشياء، كما رفض أن تكون الأشياء جواهر وضعت سرا في الكلمات، ويعلل ذلك بسببين على الأقل:

١-إن القول بأن اللسان مدونة معناه القول بأن الأفكار سابقة في الوجود على الكلمات، والحال أن لا شيء واضح قبل ظهور اللسان، ولا شيء يمكن أن يدرك خارج ما تسمح به العلامات، إن ذاكرة العالم ليست مضمونا فكريا يوجد خارج أي لسان، إنه مضمون من طبيعة لسانية، وعبر وحدات اللسان تتوضح الأفكار وتصنف التجارب وتدرك الأشياء وتوزع، فالعلامة ليست غلافا تسنده الصدفة إلى الفكر، بل هي عضوه الضروري والأساس، فهي لا تستخدم من أجل إبلاغ فكر معطى بشكل جاهز، بل هي الأداة التي من خلالها يتخذ الفكر شكلا ويخرج للوجود، ومن خلالها فقط يكتسب كامل معناه **(Ernest Cassirire : 1972, p. 27)**.

٢-إن القول بأن اللسان مدونة معناه القول إن العلاقة بين الكلمات وبين العالم الخارجي علاقة في غاية البساطة، والحال أن الأمر على خلاف ذلك، فتشكل الدال وكذا تشكل المدلول خاضعان لسيرورة بالغة التعقيد والتركيب، فإذا كانت الدوال هي من صنع التواضع والتعارف، فإن المدلولات تستدعي تحكما تجريديا في التجربة الواقعية وإخضاعها لعملية تقليص تقود إلى "الإمساك بالجوهر القابل للتعميم "على حد تعبير سابير **(E. Sapir: 1970, p.16)**، إنه تحديد للقانون الذي يجب أن يحكم وقائع التدليل استقبالا.

إن اللسان من طبيعة أخرى، لذا فإنه يخضع لقوانين وقواعد يجب معرفتها وتصنيفها وتحديد انعكاساتها على الأنساق الأخرى. وبهذا فهو لا يمكن أن يكون فقط أداة خاضعة في الوجود وفي الاشتغال لعرضية التجربة الواقعية وتحولاتها الدائمة، من هنا فإنه، وعلى الرغم من استجابته الدائمة لحاجيات التجربة الواقعية، منفصل عنها وفاعل فيها أيضا، إنه يوجد خارج الفرد وخارج أهوائه، لذا رأى "سوسير" في

اللسان مؤسسة اجتماعية **(F.De.Sausure :1979 ,p.25)** شبيهة بباقي المؤسسات الأخرى التي خلقها المجتمع ليودعها قيمه وأخلاقه وفكره وحضارته.

استنادا إلى هذا، يمكن القول إن اللسان هو في الآن نفسه مؤسسة اجتماعية ونسق للقيم، فهو باعتباره مؤسسة لا علاقة له بالفعل الفردي، إنه تعاقد اجتماعي لا حول للفرد أمامه ولا قوة، وهو باعتباره نسقا من القيم يتكون من عناصر تشتغل في الآن نفسه باعتبارها ما يحل محل شيء ما، وباعتبارها علاقة بعضها ببعض.

وبناءً عليه، فإن جوهر اللسان يوجد خارج طابعه الصوتي، لذا فهو شكل وليس مادة، أي يجب أن ينظر إلى الوحدات اللسانية (من أصوات ومفردات وجمل) ليس كوحدات منفصلة، وإنما كشكل مترابط لا تظهر قيمته إلا من خلال ذلك الترابط بين عناصره وأجزائه جميعها، ومن ثم فإن تغيير موقع كلمة معينة، في جملة ما، ينتج عنه بالضرورة تغيير في الصيغة ومعنى الجملة ككل، كما أن تبديل حرف من حروف الكلمة يترتب عنه تغيير في بنية تلك الكلمة والمعنى الذي تدل عليه **(محمود إبر اقن: دون سنة، ص.٦٠).**

٢. نظرية الدليل اللساني: الدال والمدلول

إن طبيعة الدليل **اللساني** تستند على عملية (التسمية) بواسطة تلك الأشياء التي ترافق الكلمة أو الاسم يقول "دي سوسير" إن وحدة **الدليل اللساني** لديها جزأين يسمى "(دي سوسير " هذين الجزأين بـ (المفهوم) و (الصورة الصوتية) فالصورة الصوتية ليست الصوت الفيزيائي (الطبيعي) (ذاك الذي يصنعه فمك وتسمعه أذناك) بل بالأحرى التأثير النفسي للصوت الانطباع الذي يولده تفسير ذلك، تحدّث إلى نفسك - أنت لا تحدث صوتا، لكن لديك انطباع عمّا قلته.

فالدليل **اللساني** إذن، حسب "دي سوسير"" من مضمون (مدلول Signifié) ومن تعبير صوتي (دال Signifiant) .

فالتعاريف الأكثر شيوعا لتعريف الدليل **اللساني** هو أن الدليل عبارة عن اتحاد بين المعنى والدلالة يقول "سوسير الصورة الصوتية هي المعنى والمفهوم هو الدلالة.

ويمكن تشبيه الدليل **اللساني** بورقة يكون وجهها الظاهر هو الصوت والوجه الآخر (الخفي) هو المفهوم أو الفكر، ومن ثم لا نستطيع فصل المفاهيم عن الأصوات التي تنقل عن طريقها. بعبارة أخرى يرتبط الدال بالمدلول ارتباطا "بنيويا"، بحيث إن ما يمثله الأول يحيل ويستدع، في الوقت ذاته، ما يمثله الآخر. أي إن الذي ينتج عن اقتران الدال بالمدلول يتمثل في " الصيغة وليس في المادة '**(محمود ابراقن:دون سنة،ص.٦٤).**

إذن، فإن كلا من الدال والمدلول مترابطان ومتحدّان، فبدون الدال لا وجود للمدلول، والعكس صحيح.

٣. الطابع الاعتباطي

يؤكد "دي سوسير **"** أن العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول، استنادا إلى ما ذكرناه عن تعريف اللسان وعن سيرورة تشكل العلامة، هي من طبيعة اعتباطية، والاعتباطية في مفهومها الأدنى هي غياب منطق عقلي يبرر الإحالة من دال إلى مدلول، فلا وجود لعناصر داخل الدال تجعلك تنتقل آليا إلى المدلول، فالرابط بين هذين الكيانين يخضع للتواضع والعرف والتعاقد، فاختيار الأصوات لا تفرضه مقتضيات المعنى، فـ فكرة /أخت/ لا تربطها أية علاقة داخلية مع المتوالية الصوتية / أ خ ت / التي تعتبر دالا لها، فبالإمكان التمثيل لها بأية متوالية صوتية أخرى **(F. Désassure: 1979, p.100)**.

فلا شيء يمنع -سوى قوة العرف-من إسناد هذه المتوالية الصوتية إلى هذا التصور الذهني. فليس هناك علاقة طبيعية وجوهرية بين خصوصية الصورة الصوتية والمفهوم، مثال ذلك هو الحقيقة بأن هناك كلمات مختلفة في لغات مختلفة لشيء متشابه الكلب هو (dog) في اللغة الانكليزية و (perro) في الاسبانية و (chien) في الفرنسية و (hund) في الألمانية، هذا المفهوم يسود

جميع الأفكار حول (بنية) اللغة يجعله من الممكن أن يفصل المعنى والدلالة أو يغير العلاقة بينهما (هذا ما يجعل من الممكن للمعنى الواحد أن يكون مترافقا مع أكثر من دلالة والعكس بالعكس، والذي يجعل الغموض-التعبير الملتبس-وتعددية المعنى ممكنة).

فاللغة هي فقط نوعا واحدا من النظام السيمولوجي (علائقي) (كلمة سيميولوجي تشبه كلمة سيميوتيك الآتية من الكلمة اليونانية التي تعني العلامة) أي نظام للعلامات مركب من المعاني والدلالات هو (سيموتيك) أو نظام معاني، فـ"دي سوسير" إذن يصر على أن كل العلامات اعتباطية (عشوائية) **(http://www.taakhinews.org).**

وتشير الاعتباطية في مفهومها الأقصى إلى الطابع الثقافي الذي يحكم الظواهر المكونة للتجربة الإنسانية في كليتها، فهي طريقة أخرى للقول إن التسمية والتعيين والتصنيف هي إضافات الثقافة إلى ما منحته الطبيعة للكون الإنساني، من هنا، إذا كانت الطبيعة هي مرادف للمعطى البيولوجي والفزيولوجي الموجود خارج تجربة الإنسان مع الفعل ورد الفعل، فإن الثقافة هي ما يحدد الإضافات التي جاء بها التمدن.

كما أن مبدأ الاعتباطية ليس خاصا بالعلامات اللسانية فحسب، بل هو مبدأ واسع يمكن أن يشمل مجموع الظواهر الاجتماعية، فهذه الظواهر هي أيضا، وكما سبق ذكره من قبل، وليدة تعاقد انبثق عن الممارسة الإنسانية، إن الأمر يتعلق بظواهر ثقافية لا بمعطيات طبيعية. من هنا، فإن ما يصدق على اللسان يصدق على هذه الظواهر أيضا، ويمكن أن يشكل قاعدة لتعريفها وتصنيفها، " فكل وسائل التعبير المتداولة داخل مجتمع ما تستند مبدئيا إلى عادة جماعية أو إلى عرف، فأشكال الآداب مثلا التي تملك نوعا من التعبيرية الطبيعية (مثال الصيني الذي يحيي إمبراطوره بالانحناء تسع مرات) هي في واقع الأمر محكومة بقاعدة، وهذه القاعدة هي التي تفرض استعمالها لا قيمتها الجوهرية"**(F.De.Saussure:1979, p.100)** ، وهكذا إذن حسب رأي "دي سوسير" فإن الظواهر غير اللسانية، مثلها مثل الظواهر اللسانية، هي من

طبيعة اعتباطية ويجب بالتالي التعامل معها بنفس القواعد التي تحكم اللسان. استنادا إلى هذا، "يمكن القول إن السيميولوجيا تجد صورتها المثلى في العلامات الاعتباطية " **(F.De.Saussure:1979, p.100)**.

ومع ذلك، فإن هذا الحكم العام ليس قطعيا، ولا يمكن أن يخفي أن الوقائع غير اللسانية ليست بالبساطة التي يتميز بها اللسان، فهي لا تستند إلى نفس مبادئه من أجل إنتاج دلالاتها. والمثال الذي يقدمه سوسير للتدليل على اعتباطية المواد التعبيرية غير اللسانية **(F. Désassure :1979, p.100)**، لا يغطي سوى جزء يسير من " اللغات " التي تشكل موضوعا للتواصل، وهي لغات تتجاوز في وجودها حدود التواصل لتعبر عن نوع من الانتماء الثقافي والاجتماعي والحضاري إلى هذه المجموعة البشرية أو تلك.

إن التصنيف المتضمن في مثال "دي سوسير"، سيترك جانبا مجموعة من العلامات التي لا يبدو -ظاهريا على الأقل-أنها تخضع لمبدأ الاعتباطية، فالرموز والقرائن والأيقونات علامات لها وضع خاص داخل سجل اللغات الإنسانية، ولا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللسان، فهي من جهة ليست اعتباطية بالمفهوم الذي يعطيه "دي سوسير" للاعتباطية، وهي من جهة ثانية، ليست معللة بالمعنى الذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالاته خارج سياق الممارسة الإنسانية وسننها المتعددة.

وإذا كان الدليل، في علم اللسان، اعتباطيا فإن الأمر يختلف، فيما يخص الصور البصرية والصوتية: كالصور المتحركة، الصور الفوتوغرافية...الخ، حيث إن علاقتها بالواقع ليست كلها اعتباطية، إنها قد تكون–جزئيا أو كليا-معللة **(محمود إبراقن: دون سنة،ص.٦٨)**.

مثال: يمكن أن تكون إشارات قانون المرور إما اعتباطية (الأضواء الثلاثة: الأحمر، الأصفر، والأخضر) أو جزئيا معللة.

مثال:



ممنوع مرور الشاحنات



ممنوع مرور الدراجات

ورغم الانتقادات التي وجهت إلى التصور السوسيري لمفهوم الاعتباطية، فإن قيمته المعرفية ومردوديته التحليلية لا يمكن إنكارهما.

٤. التسلسل الخطي

إن **الخاصية الرابعة** للعلامة هي أن المعنى (هنا يعني الكلمة المنطوقة أو المعنى المسموع) موجود في (الزمن)، وذلك الزمن يمكن أن يقاس باعتباره مؤلف من خطوط، لا تستطيع أن تقول كلمتين في نفس الوقت عليك أن تقول واحدة وبعدها الأخرى في الشكل التخطيطي (التشابه صحيح للغة المكتوبة، عليك أن تكتب كلمة واحدة في وقت معين برغم ذلك تستطيع كتابة أكثر من الكلمة المكتوبة سابقا)، وأنت على العموم تكتب الكلمات في خط مستقيم.

هذه الفكرة مهمة لأنها تظهر بأن (اللغة المنطوقة على أية حال) تعامل كتسلسل خطي، حيث تأتي الكلمات على محور الكلام الخطي واحدة بعد أخرى بجانب بعضها البعض **(http://www.taakhinews.org)**.

بمعنى أن لكل لغة طبيعية تتجلى عبر مجموعة من ملفوظات، تتخذ هذه الأخيرة شكل خطي يطلق عليها السلسلة المنطوقة، وتتبين صفة الخطية في الدال حين يمكن تقسيمه إلى أجزاء كل جزء منها يأتي عقب جزء آخر في التتابع الزمني المنتظم فكلمة "كتب" مثلا يمكن تقسيمها إلى أجزاء متتالية على النحو التالي:

ك + فتحة + ت+ فتحة + ب+ فتحة.

فخطية الدال تعود إلى الطابع النطقي الذي تتميز به اللغة الطبيعية، فالملفوظات تنجر حتما وفق الزمن وتدرك بالسمع عبر تتابعها، على عكس

الوسائل التعبيرية المرئية كالرسم مثلا، فعلى الرغم من أن الفنان يرسم لوحته مراعاي انتظام عناصرها فالمتأمل أو الناظر لتلك اللوحة يدرك الرسالة التي يحتويها الرسم معتبرا إيها كلا لا يتجزأ.

٥. الطابع المميز

بما أن اللسان نظام من الدلائل المحدودة العدد فإن هذه الدلائل لا تكون إلا وحدات مميزة أو مجزأة : أي يتميز بعضها عن بعض وتكون قابلة للاستبدال. تكون العلاقة بين حرفي /ق/ و/ع/ في اللغة العربية، علاقة مميزة لأن استبدال حرف /ع/ بحرف /ق/ يؤدي إلى اختلاف في معنى الكلمات (مثال: قاد/عاد).

وهكذا، فإن الحروف التي تؤلف الكلمة **(Morphème)** هي وحدات مميزة لأن كل إبدال في حرف ينجر عنه تغيير جوهري، في هيئة الكلمة مثال: التقابل بين الوحدتين المميزتين/ز/و/ط/، في هيئة الكلمة. (مثال زائر/طائر). وتكون الكلمات بدورها وحدات مميزة، بحيث إن إبدال كلمة /موقد/ بكلمة /مار/، في جملة: "المار قد انكس" يغير المعنى جذريا **(محمود ابراقن: دون سنة،ص.٧٠)**.

ومن هنا، فإن الدليل المميز هو الدليل الذي لا تكمن قيمته إلا إذا أثبت وجوده، في ذلك اللسان (بتقابله مع بقية الدلائل الأخرى التي تكون بالضرورة مغايرة وتفاضلية).

٦. التقطيع المزدوج

تعد صفة التقطيع المزدوج التي وضعها "أندري مارتني" الصفة التي تميز الألسن البشرية عن بقية أنظمة الاتصال الأخرى. والتي يقصد بها تجزئة

مدرج الكلام إلى مقاطع صوتية أو تجزئة مدرج الدلالات إلى وحدات ذات معنى**(محمود ابراقن: دون سنة، ص.٧١).**

حيث يكون التقطيع الأول عندما يجزأ الملفوظ اللغوي إلى وحدات دنيا دالة أي إلى "كلمات" تدعى وحدات دالة.

مثال: يتألف الملفوظ اللغوي "الأطفال يلعبون" من الوحدات الدالة الست الآتية:/ال/طفل/جمع تكسير/ ي / لعب/ ون/، بحيث إن كل عنصر من هذه العناصر يمكن أن يستبدل في المحيط نفسه بعناصر دالة أخرى تقع على المحور الاستبدالي، كما يمكن لهذه العناصر أن تقع في محيط مختلف، عندما تقرن بوحدات دالة أخرى على المحور التركيبي.

أما التقطيع الثاني فيتم في تجزئة العنصر الدال بدوره إلى وحدات متعاقبة أصغر ومجردة من المعنى: أي إلى الوحدات المميزة المتجسدة من خلال الوحدات الصوتية الوظائفية (أي الحروف أو الفونيمات). مثال: تتألف كلمة "الأطفال" بدورها من أربع وحدات صوتية وظائفية (أل+أط+فا+ل)، حيث يمكن لكل وحدة من هذه الوحدات أن تستبدل بوحدات أخرى، في المحيط نفسه، أو تقرن بوحدات أخرى كي تألف وحدات دالة مختلفة **(محمود ابراقن: دون سنة، ص.٧١).**

٣,١,٢ تصنيف العلامات حسب المدرسة الفرنسية

إن هدف السيميولوجيا الأول هو اكتشاف المدلولات واختراعها. ونحن نرى أنه لا يمكننا إرسال دال بدون أن يكون بواسطة المدلول.

وحسب التصنيف الأكاديمي الذي أقامه "بايلون كريستيان وبول فابر" يمكن دراسة أنواع الدلائل في شكل ثنائيتين رئيسيتين **القرينة والإشارة** من جهة، و**الدليل والرمز** من جهة أخرى.

أ. القرينة والإشارة

تعد النية في التبليغ العامل الأساسي في التمييز بين ما هو قرينة وبين ما هو غير قرينة أي الإشارة، فبخلاف الإشارة (الاتصالية)، فإن القرينة هي كل دليل لا يتضمن أي نية في التبليغ **(محمود ابراقن: دون سنة، ص.٢٩).**

- **القرينة**

تتجسد القرينة في أربعة مجالات متميزة: اللغة، البلاغة، القانون، والسيميولوجيا.

- **في اللغة العربية**

يراد بقرينة الكلام ما يصاحب الكلام ويدل على المراد به، وهي التي لا تحدد وظيفة اللفظة وإنما هي مجرد أداة تساهم في إعطاء لفظة من لفظات الجملة مدلولا إضافيا **(محمود إبراقن: دون سنة، ص ص.٢٩-٣٠)**، مثال: أدوات التعريف (الـ: في الطفل) التسويف (س. سوف في سيذهب سوف يذهب) والنفي (لا، في، لا يذهب).

- **في البلاغة العربية (المجاز اللغوي)**

القرينة هي حالة استعارة. هي المانعة من إرادة المعنى الحقيقي والتي تساهم في الدلالة على المعنى المجازي، وقد تكون القرينة لفظية أو حالية **(قدور عبد الله ثاني: ٢٠٠٤، ص.٩٢).**

تتجسد القرينة اللفظية، في المثال الآتي:

المثال الأول:

وأَقبلَ يمشي في البساط فَما دَرى ** إلى البحر يَسْعَى أم إلى البدر يَرتقي**

أ- شبه سيف الدولة بالبحر بجامع العطاء، ثم استعير اللفظ الدال على المشبه به وهو البحر للمشبه وهو سيف الدولة، على سبيل الاستعارة التصريحية، والقرينة: "فأقبل يمشي في البساط".

ب- شبه سيف الدولة بالبدر بجامع الرفعة، ثم استعير اللفظ الدال على المشبه وهو البدر للمشبه وهو سيف الدولة، على سبيل الاستعارة التصريحية، والقرينة "وأقبل يمشي في البساط".

وهكذا نلاحظ أن في كل استعارة ثلاثة عناصر هي:

المستعار منه وهو المشبه به، والمستعار له وهو المشبه، والمستعار وهو اللفظ الذي يؤخذ من المشبه به إلى المشبه.

وتكون القرينة حالية، في الشطر الأول من هذا البيت للبحتري:

هزبر مشى يبغي هزبرا وأغلب ***** من **القوم يغشى باسل الوجه أغلبا**

تتمثل القرينة الحالية، هنا، في الحال المفهومة من سياق الكلام التي تدل على أن المقصود من كلمة " هزبر" الأولى ليس المعنى الحقيقي (الأسد الحقيقي الذي تدل على كلمة "هزبرا" (الثانية) ولكن المعنى المجازي (أي الممدوح الشجاع).

- **في القانون**

القرينة القضائية هي الدلائل غير المباشرة التي يستخلص بواسطتها القاضي الحقيقة القانونية.

- **في السيميولوجيا**

حسب لويس بيرتو هي: "واقعة يمكن إدراكها فورا وتعرفنا على شيء يتعلق بواقعة أخرى غير مذكورة " **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.٩٢).**

نستنتج من هذا التعريف أن القرينة لا تحمل أي نية في التبليغ.

مثال: السماء الغائمة أو السماء العاصفة اللتان تدلان على احتمال سقوط المطر. وبالتالي يتسم هذا النمط من العلامات بأنه يتوافر على خصيصة التعليل

بالمجاورة، وهي نتاج التقطيعات المماثلة نظرا لأن هناك خلاصة لوجود علاقة ربط حيوية بين القرينة وموضوعها من جانب ومن جانب آخر لها علاقة بمداخل الحواس، إنها ضرب من العلامات التي تطرح نفسها على أنها وقائع مرئية تقدم وقائع أخرى غير مرئية تقديما مباشرا، ولهذا فإنها توجه انتباه المرء إلى موضوعها طوعا أو كرها عن طريق استنفار قواه الحسية "**(أحمد يوسف: ٢٠٠٥، ص. ٩٠).**

ب. الإشــارة

يمكن تقسيم الإشارات إلى نوعين رئيسين: إشارات الدلالة وإشارات الاتصال:

- **إشارات الدلالة**

هي الإشارات التي على الرغم من أنها تحمل رسالة وتدل على شيء إلا أن وظيفتها الأساسية لا تكمن في ذلك، بل في الدور الذي أنشئت من أجله **(محمود إبراقن: دون سنة، ص.٣٢).**

لنأخذ مثالا من الهندسة المعمارية: إن المسجد قد بني بالدرجة الأولى من أجل إقامة الصلاة. إلا أنه غالبا ما تتجسد، في هندسته المعمارية، البصمات الفنية أو الثقافة أو الحضارية للشخص الذي أشرف على بنائه.

- **إشارات الاتصال**

هي الإشارات التي وضعت أساسا من أجل حمل رسالة أو نقل خبر: كإشارات المرور والدلائل اللغوية **(محمود ابراقن: دون سنة، ص.٣٣).**

على خلاف القرينة، تتضمن الإشارة الاتصالية النية في التبليغ: إن السماء العاصفة ليس في نيتها الإعلان عن رداءة الطقس ولكن بفضل هذه القرينة يشرع مسؤول الحماية المدنية، على مستوى الشاطئ، بمباشرة تعليق العلم الأحمر.

إن هذا العلم هو إشارة اتصالية وضعت بغرض إعطاء تحذير للمصطافين، نلاحظ بأن هذا العلم هو دليل غير لساني، ومن ثم فهو يندرج ضمن السيميولوجيا.

ب. الرمز والدليل

تكون الإشارة الاتصالية التي نخصها بتسمية الدليل (بخلاف الإشارة الدلالية) إما رمزا أو دليلا (سيميولوجيا أو لغويا) "**(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.٩٣)**.

- **الرمز**

فرق دو سوسير بين العلامة والرمز على عكس كثير من السيميولوجيين، حيث نسب إلى العلامة الصفة الاعتباطية والى الرمز الصفة التعليلية" **(أحمد يوسف:٢٠٠٥، ص. ٩٧)**، وبالتالي فالرمز إشارة اتصالية تقوم على ركائز طبيعية، مثل الدخان الذي يعني وجود النار.



ممنوع مرور الشاحنات



ممنوع تخطي الشاحنات



ممنوع تخطى الدراجات

- **الدليـــل**

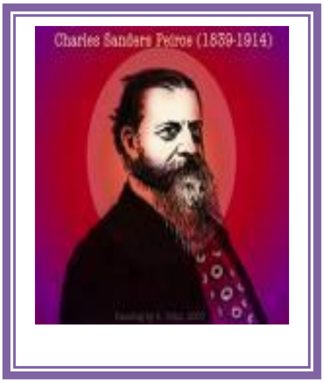
بخلاف الرمز فهو لا يتمتع بأي علاقة طبيعية مثل: استحمام خطير عند رؤية العلم الأحمر في الشاطئ، حيث نقول عن هذه الإشارة دليل سيميولوجي.

أمثلة أخرى للدليل السيميولوجي: لافتة الريح الجانبية، اللافتة التي تدل على وجود أشغال.

٢,٢ المدرسة الأمريكية

في الفترة التاريخية التي كان يصوغ فيها "سوسير" تصوره الجديد للسانيات ويداعبه حلم في تأسيس علم جديد أطلق عليه السيميولوجيا، كان الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) ينحت من جهته، انطلاقا من أسس ابستيمولوجية مغايرة، تصورا آخر لهذا العلم سيسميه السيميوطيقا. والسيميوطيقا عنده لا تنفصل من جهة عن المنطق باعتباره علم التفكير الصحيح. ولا تنفصل من جهة ثانية عن الفينومينولوجيا **(سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٥٨).**

ونحاول في هذا المبحث التعرف على حياة "بيرس Peirce" ورؤيته لمفهوم العلامة ومكوناتها وتصنيفاتها عنده .



ظهر تشارلس بيرس (Charles Sanders Peirce1839-1914) رائد الفكر الفلسفي البرجماتي، وتشارلس ساندرس بيرس إبنٌ لعالم الرياضيات الكبير بنيامين بيرس، وجاء الابن عالماً في الرياضيات، وفيلسوفاً وعالم منطق، وقبل اشتغاله بالفلسفة، اشتغل عشر سنوات داخل معمل الكيمياء.

وقد نذر حياته خلال هذه الفترة لما عرف باسم العلوم المضبوطة، معنى هذا أنه عالم أرّقتهُ أزمة العلم والبحث العلمي، ويجمع المتخصصون على أن تشارلس بيرس هو أعظم الفلاسفة الأمريكيين قاطبة، ويرى البعض أن دراسته تعد منجماً غنياً لا ينفد من الأفكار الخاصة بالمنطق ونظرية المعرفة ومناهج البحث للعلوم وما يعرف باسم السيميوطيقا، وأثر أعماله تأثيرا واضحاً

في المنطق الرياضي، وله جهود بارزة في مجال نظرية الاحتمالات ومنطق العلاقات. ولذا يعده البعض مؤسس المنطق الحديث (http://www.lissaniat.net).

كما لم يكن (تشارل. س. بيرس) مجهولا خلال حياته في فرنسا. فقد شارك باعتباره عالم أرض في الندوة العالمية الأولى لعلماء الأرض التي انعقدت بباريس سنة (١٨٧٦).

قبل تقديم تعريف العلامة عند "بيرس" لابد، أولا، من تقديم تحليل المقولات العامة التي تقوم عليها العلامة. وفي هذا المضمار يميز "بيرس" ثلاثة عوامل تتمايز فيما بينها بواسطة ثلاث أنماط تلبسها الوجود وهي:

فالعالم يمْثُل أمامنا في مرحلة أولى على شكل أحاسيس ونوعيات مفصولة عن أي سياق زماني أو مكاني، وهذا ما يشكل مقولة **الأولانية**. وتشير هذه المقولة إلى الإمكان فقط، فلا شيء يوحي بأن معطياتها قد تتحقق في واقعة ما **(سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص ص. ٥٨-٥٩)**. كما يسمى هذا العالم كذلك بعالم الأفكار أو الممكنات. ويشترط في هذه الأفكار أو الممكنات أن تكون مبهمة.

فالسعادة مثلا، قبل أن يكون هناك إنسان سعيد، لم تكن سوى حالة شعورية محتملة. ويمْثُل في مرحلة ثانية باعتباره وجودا فعليا يأخذ على عاتقه تجسيد الأحاسيس والنوعيات في وقائع مخصوصة وهو ما يشكل مقولة **الثانيانية** أو ما يسمى بعالم **الموضوعات**، وتشير هذه المقولة إلى التحقق الفعلي، (رجل سعيد مثلا). ثم يمْثُل أمامنا، في مرحلة ثالثة، باعتباره قانونا، أي باعتباره مفاهيم تجرد المعطى من بعده المحسوس لكي تكسوه بغطاء مفهومي، وفي هذه الحالة نكون أمام القانون الذي سيمكننا من التعرف استقبالا على هذه الوقائع، وهو ما يتطابق مع مقولة **الثالثانية**، وهي التي تجعلنا نؤول سلوكا ما باعتباره دالا على السعادة لا التعاسة. ويصوغ "بيرس" هذه السيرورة على الشكل التالي: أول يحيل على ثان عبر ثالث **(سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٥٩)**.

وبهذا التصور تتحول السيميوطيقا إلى جهاز عملي غايته القصوى هي البحث عن مختلف الأنظمة الدالة وفي مختلف العلوم سواء كانت إنسانية أو عقلانية، لأن "بيرس" (Ch. S. Pierce)" أدرك أن هذه العلوم جميعها هي علوم تقوم على مبدأ العلامة.

إن العلامة في تصور "بيرس" هي الوجه الآخر لأوليات الإدراك، لذا لا يمكن تصور السيميوطيقا مفصولة عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك "الأنا "وإدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه " الأنا ". فالتجربة الإنسانية، كما سبقت الإشارة، تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات: لحياتها ولنموها ولموتها أيضا. فلا شيء يفلت من سلطان العلامة، ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج نسق يحدد له سمكه وطرق إنتاجه لمعانيه، ولا وجود لشيء يحلق حرا طليقا لا تحكمه حدود ولا يحد من نزواته نسق **(سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٦٠).**

١,٢,٢ مفهوم العلامة عند بيرس

فنظام "بيرس" (Ch. S. Pierce)" السيميوطيقي هو عبارة عن مثلث (تشكل العلامة فيه الضلع الأول الذي له صلة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع الثاني المحدد للمعنى وأن الضلع الثالث أي المعنى هو علامة كذلك تعود على موضوعها الذي أنتج المعنى).

فالعلامة عنده متعددة الأوجه، وإذا تأملنا مفهوم "بيرس" (Ch. S. Pierce)" نجده يماثل عبد القاهر الجرجاني من حيث قابلية المفسرة لأن تتحول إلى متوالية من العلامات لها فضاء دالي غير محدد، يقول هذا الأخير (المعنى ومعنى المعنى) نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي نصل إليه بغير واسطة ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنا ثم يفضي بك هذا المعنى إل معنى آخر.يفهم من هذا القول أن المعنى (المدلول) قد يتحول إل المبنى (الدال)

باحثا عن مدلول آخر أي أن المعنى و بحد ذاته علامة تعود على موضوعها الذي أفرز المعنى.

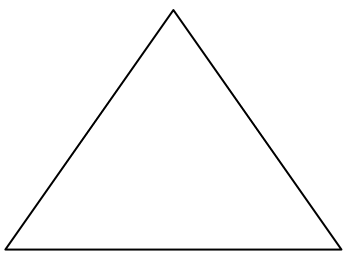
وبالتالي فالعلامة عند "بيرس" (Ch. S. Pierce)" تتكون من كيان ثلاثي (**بشير تاوريريت:٢٠٠٦، ص ص. ١٢٠-١٢١):**

الممثل (الماثول): هو صورة صوتية أو مرئية لكلمة ما.

الموضوع: وقد يكون واقعي أو قابل للتخيل أو غير قابل للتخيل أي الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في العالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، وشكل جزءا من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها المكونة.

المؤول: هو صورة ذهنية مترابطة مع كلمة أو غير مترابطة. وبهذا فهي تنبني على نظام رياضي منطقي قائم على نظام ثلاثي كما في الشكل الموالي:

المؤول



الموضوع الماثول

فالعلامة إذن هي ماثول (représentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant). وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما

يشكل في نظرية بيرس ما يطلق عليه السميوز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

وبعبارة أخرى، إن السميوز هي المسوؤلة على إقامة العلاقة السيميوطيقية الرابطة بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي الذي يقوم به المؤول. وعلى هذا الأساس، فإن السميوز تتحدد باعتبارها سيرورة

يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي استيعاب الكون من خلال ثلاثة مستويات: ما يحضر في العيان وما يحضر في الأذهان وما يتجلى من خلال اللسان (**سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٦١**).

استنادا إلى هذا وجب النظر إلى العلامة باعتبارها وحدة ثلاثية المبنى غير قابلة للاختزال في عنصرين. فإذا كان "سوسير" يصر على استبعاد المرجع من تعريفه للعلامة ويعتبره معطى غير لساني، فإن "بيرس" ينظر إلى المسألة من زاوية أخرى. فبناء العلامة يرتكز، في تصوره، على فكرة الامتداد التي تجعل من الكون بكل مكوناته وحدة لا تنفصم عراها. فما يؤثث الكون ليس أشياء مادية، بل علامات، ونحن لا نتحاور مع واقع مصنوع من ماديات، بل نتداول هذا الواقع من خلال وجهه السيميولوجي، إننا " نحيى داخل كون رمزي، ...وبقدر ما يزداد النشاط الرمزي يتراجع الواقع " (**سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٦١**).

فالماثول إذن حسب "بيرس " هو شيء يعوض النسبة لشخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة. إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورا. إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحل محل شيء موضوعها "(**Ch. S. Pierce, 1978: 121**) .

وبناء عليه، يشغل الماثول كأداة نستعملها في التمثيل لشيء آخر. إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، فهو لا يعرفننا على الشيء ولا يزيدنا معرفة به. ذلك أن موضوع العلامة هو ما يجعلها شيئا قابلا للتعرف، وهو، في الوقت نفسه، المعرفة المفترضة من خلال وجود باعث ومتلقي (**Ch. S. Pierce, 1978: 123**).

ولمزيد من التوضيح يمكننا القول إن الماثول يقوم بنفس الدور الذي يقوم به الدال في التصور السوسيري.

أما عن الموضوع فهو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء الممثل واقعيا، أو متخيلا أو قابلا للتخيل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق. ويلخص "بيرس" هذه الملاحظة بقوله " إن موضوع العلامة هو المعرفة التي

تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع" **(Ch. S. Pierce: 1978, p.123)**. ووضح بيرس هذا التعريف بقوله" إذا كان هناك شيء يحدد معلومات دون أن تكون لهذه المعلومات أدنى علاقة بما يعرفه الشخص الذي يستقبلها لحظة بثها (وستكون معلومة غريبة حقا)، فإن الأداة الحاملة لهذه المعلومات لا تسمى-في هذا الكتاب-علامة "**(Ch. S. Pierce: 1978, p.123)**.

وبناء على ذلك، فإن الموضوع لا يوجد له مقابل عند "سوسير، وعند الحديث عن موضوع ما داخل إحالات السيميوز لا يمكن أن ينفصل عن عملية الاتصال نفسها. فالمرسل والمستقبل يجب أن يمتلكا معرفة سابقة (معرفة مباشرة وهي المعطاة ومعرفة غير مباشرة وهي التي تدرك) عن موضوع ما لكي يكون هناك حوار.

مثال ذلك الجملة التالية: شجرة طويلة.فالموضوع المباشر هو إسناد صفة الطول إلى الشجرة، وهو أمر يدركه كل من له معرفة باللغة العربية، إما أن تكون الشجرة دالة على الخصوبة أو الوطن أو مضمون أسطوري آخر، فذلك أمر يتطلب معرفة بالثقافة التي تصاغ ضمنها هذه الجملة وهو ما يسميه بالتجربة الضمنية (**سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٦٦**).

في حين يشير المؤول إلى عنصر ثالث داخل نسيج السيميوز، وعمادها وبؤرتها الرئيسة. فلا يمكننا الحديث عن العلامة إلا بوجود المؤول باعتبار العنصر الذي جعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع، فهو الفكرة التي بموجبها يحيل **ماثول** ما على موضوع، أو هو التصور الذهني العام الذي نملكه عن الشيء الموجود في العالم الخارجي (**سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص.٦٧**).

وهذا ما وضعه "سوسير" فإذا أخذنا على سبيل المثال كلمة "حصان" فإن الدال هو الصورة الصوتية (يعني وجود أصوات ح -ص -ا-ن)، أما المدلول فهو -مفهوم الحصان. والعملية التي يجري إخضاع الدال لها وتتماشى والمدلول تسمى الدلالة. إذ أن الرابطة ما بين هذا الدال (الماثول) وما يقابله من مدلول (مؤول)، من حيث الجوهر -هي رابطة تواضعية وغير معللة (لأننا لا نستطيع أن نثبت، على سبيل المثال، أن الصورة الصوتية لكلمة "حصان"

يحددها جوهر مفهوم "الحصان"). ولكن، مع ذلك فإن المواضعة الساكنة في أساس الدلالة وطيدة وثابتة (لا يوجد أحد من بين أعضاء المجتمع يستطيع أن يغيرها انطلاقاً من رغبته الفردية)، لقد تم "تحييد" هذه المواضعة.

ويتخذ الترابط بين العناصر الثلاثة المشكلة للعلامة الشكل التالي: أداة للتمثيل، تستدعي موضوعا كشيء للتمثيل، وتستدعي مؤولا كرابط بين العنصرين، أي ما يوفر للماثول إمكانية تمثيل الموضوع بشكل تام داخل الواقعة الابلاغية:

مؤول

ماثول ===================== موضوع

الخط المتقطع يشير إلى أن العلاقة بين الماثول والموضع ليست مباشرة بل تمر عبر المؤول.

٢,٢,٢ التصنيف الأمريكي للعلامات

كل علامة عند "بيرس Peirce" هي ثلاثية العلاقة ولها ممثل، موضوع، مؤول. ونظريا يوجد ٣ [٣] أي ٢٧ قسما من العلامات الممكنة التي يختصرها مبدأ تراتبية المقولات في عشر، أي **(جيرار دولودال:٢٠٠٤، ص. ١١٧):**

١. قسم العلامات الوصفية مثل الشعور بالاحمرار.

٢. قسم العلامات الفردية الأيقونة رسم بياني معطى.

٣. قسم العلامات الفردية القرنية مثل صراخ تلقائي.

٤. قسم العلامات الفردية الإخبارية مثل دوارة الهواء.

٥. قسم العلامات العرفية الأيقونية رسم بياني عام.

٦. قسم العلامات العرفية القرنية: اسم إشارة.

٧. قسم العلامات العرفية القرنية الإخبارية مثل صراخ في الزقاق.

٨. قسم الرموز مثل اسم عام مشترك.

٩. قسم الرموز الإخبارية تحليل قياسي، علاقة تضامنية.

١٠. قسم البراهين.

ورغم ذلك، ميز لنا "بيرس Peirce" مؤسس السيميوطيقا الحديثة سنة (١٨٧٨)، بين ثلاثة أنواع من الدلائل، هي الأيقونة، والمؤشر، والرمز.

أ. الأيقونة Icone

إن هذا النمط من العلامات يكون فضاء أرحب للسيميوطيقات بعامة والسيميوطيقات البصرية التي عبرت عنها الثقافات القديمة، وأخذت صبغة دينية حينما صارت الأيقونة تشير إلى طلاء ديني خالص للكنيسة الأرثوذكسية في الشرق. لقد اهتم بها علماء الأنثروبولوجيا الثقافية ووقف عليها الفينومينولولوجيون وعلماء الآثار، ولكن الحضارة المعاصرة والمجتمعات الحديثة وجدت فيها ضالتها، بل أصبحت لغتها الحية التي تتجاوز في بعض الأحايين معوقات اللسان في تحقيق تواصل أوسع بين البشر.

فتكاد تكون الأيقونة الموضوع الذي له حظوة ربما أكثر من غيره من العلامات الأخرى في السيميولوجيا المعاصرة علما بأن الموضوعات التي تربط بينهما علاقة المشابهة التي لا يمكن أن نفهمها على النحو الذي تشير إليه كما هو الحال في الخرائط " **(أحمد يوسف، :٢٠٠٥، ص. ٩٣).**

إن الأيقونات ضرب من العلامات التي تتفرد بخصيصة التعليل التي تستند إلى عامل المشابهة الناتجة عن نظام التقطيع غير المتماثل. ومن الأمثلة التي تساق في مجال الأيقونات: الصور الفوتوغرافية والمخططات المعمارية والخرائط الجغرافية والضجيج الاصطناعي في السينما والمسرح والرسوم البيانية والاستعارات.

فالصورة تعد الشكل الأيقوني بمعناه المحدد مستقلا عن بعده المادي، بينما تسعى الرسوم البيانية إلى تمثيل العلاقات القائمة بين الأشياء عن طريق

العلامات التي تظهر العلاقات نفسها. وعلى ذلك، فالأيقونات علامات يتحقق وجودها بالفعل، وتنشأ بينها وبين موضوعها علاقة مشابهة حسية. وهنا يكون بيرس قد تحرر في تصوره الأيقوني من فلسفة التعالي الكانطية، وخرج عن التجريد المنطقي للعلامة (**أحمد يوسف، :٢٠٠٥، ص. ٩٣).**

وبهذا ترتكز الدلائل التشابهية أو الأيقونية على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول سواء كان تشابها سمعيا مثل الضجيج أو الضوضاء أم تشابها بصريا مثل الرسم أو الصورة الفوتوغرافية. وتسمى في السيميوطيقا، هذه الدرجة في التشابه بين الدال والمدلول، بدرجة الأيقونة. وهي الدرجة التي تسمح لنا بالتعرف، من خلال صورة أو كاريكاتير مثلا، على علاقة معينة يشترك في إدراكها فرد أو عدة أفراد من الجماعة نفسها.

وفي منظور "بيرس Peirce"، تقوم الأيقونة –المتمثلة في الصورة الفوتوغرافية والرسم البياني والاستعارة على علاقة التشابه: "إن الأيقونة علاقة تحيل إلى الشيء الذي تدل عليه بفضل سمات خاصة تمتلكها...، فقد يكون أي شيء أيقونة لشيء آخر، سواء كان الشيء صفة أم كائنا أم قانونا، بمجرد أن يشبه هذا الشيء ويستخدم دليلا له".

مثال: يعد جسد الممثل وصوته بالنسبة للشخصية التي تقمصها أيقونة، ولكن عندما يكون الممثل الفريد من نوعه لا يمثل إلا نفسه (أي لا يمثل شخصية معينة) تكون هنا بصدد التطابق الأيقوني.

وتكون الاستعارة البلاغية تشبيها أيقونيا، في المثال الذي ضربه "بيرس Pierce" "الفتاة التي لا ترقص في الحفلات هي زهرة حائط حقيقة". تمثل وجه الشبه بين المشبه (الدال أي الفتاة التي لا ترقص في الحفلات) والمشبه به (المدلول: أي زهرة حائط) في السمة الدلالية الآتية: الالتصاق بالحائط).

وهكذا، نجد بأن الأيقونات التي أتى بها تقترب، في جانبها الظاهر، من الأيقونات التي صنفها عالم السيميولوجيا الإيطالي "امبريطو إيكو"، وهي

الأيقونات التي تضمن عناصر متناسقة وواضحة المعالم، بغرض خلق وحدات يمكن التعرف عليها بسرعة مثال: الأيقونات الخاصة بمريم العذراء وميلاد المسيح.

يتضح مما سبق، أن العلامات الأيقونية: هي الإشارات التي تحاكي ما تشير إليه، وأنواعها هي **(http://www.lissaniat.net):**

- **عالية الأيقونية:** كالصور التليفزيونية الحية، والصور الفوتوغرافية، وبعض اللوحات الفنية، والنماذج ومجسمات المباني والمشاريع.
- **منخفضة الأيقونية:** هي التي تكون المحاكاة فيها ضعيفة كبعض الرقصات الشعبية واللوحات الفنية كالسريالية والتكعيبية والأحلام، وبعض مفردات اللغة التي تحاكي معانيها، مثل أسماء الحيوانات المشتقة من أصواتها: هدهد، بوم، غاق، وبعض الأفعال، نحو: شهق، صرخ، لهث، خبط، ضرب، حكّ، طنّ، حنّ، رنّ.

أمثلة أخرى: وبعض الشعائر الدينية كرمي الجمرات، والسعي.

ت. المؤشـــر Indexe

كثيرا ما تتداخل المؤشرات مع القرائن على الرغم من أن المؤشرات علامات اعتباطية وأن القرائن تكون تعليلية إن هي اندمجت في إطار العلامات الطبيعية، حيث هناك علاقة سببية بين الدال والمدلول، ولكن سبب هذا التداخل إلى أنهما يبدوان مترادفين، حيث ينضاف إلى ذلك البعد "التلاصقي" الذي يتباين بين المؤشرات والقرائن " **(أحمد يوسف، ٢٠٠٥: ص ص ١١١-١١٢)**.

وهي العلامة التي تدل على الشيء الذي يشير إليه بفضل وقوع هذا عليها في الواقع مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض.

فهي العلامة التي تشير إلى مدلول لعلاقة تلازمية، مثل الدخان في دلالته على وجود النار، وآثار الأرانب في دلالته على وجود هذه الحيوانات،

وآثار المجرم في دلالتها على تورطه في جريمته، الحبوب التي تظهر على الجسم عند المصاب بالحصبة أو الجدري.

وتنقسم المؤشرات إلى قسمين، القسم الأول منها ينتمي إلى فصيلة الموجودات الطبيعية، غير أنه قد يكتسب دلالة إضافية عرفية في حالة ما إذا كان يحمل رسالة تتجاوز العلاقة العلمية التي تربط بين وجوده وبين موضوعه، أما القسم الثاني فينتمي إلى فصيلة العلامات العرفية، أو بالأحرى العلامات اللغوية تنتقل من النظام اللغوي إلى النظام الإيمائي (**http://www.lissaniat.net**)، وهو الذي يمكن أن يتناسب مع الدلائل الطبيعية والقرينة الفرنسية، ويتجسد المؤشر في كل دليل يستخدم بطريقة إرادية ليوحي بشيء(الإشارة الإيمائية) أو ليشير إليه (الإشارة اللفظية).

يمكن أن ندرج في إطار الإشارة الإيمائية كل الدلائل الطبيعية التي يكون فيها ارتباط الدال بالمدلول سببا (كالدخان، بالنسبة للنار). أما الإشارة اللفظية فهي التي تتلخص وظيفتها في توجيه المخاطب إلى ما يجب الالتفات إليه ويركز عليه اهتمامه.

ث. الرمـــز Symbole

يشير الرمز عند "بيرس" إلى: المعادل الحقيقي للعلامة عند "دي سوسير" إذ يرى أن علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتباطية عرفية فقط. فالعلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة ويطلق عليها "بيرس Peirce" اسم العادات والقوانين وهي عنده أكثر العلامات تجريدا وما يلاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال المدلول أو المشار إليه هي علاقة عرضية وغير معللة، مثل البياض والسواد ودلالته على الحزن أو الفرح، وهذا من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا.

فالعلامة الرمزية هي التي تفيد مدلولها بناء على اصطلاح بين جماعة من الناس ومثال ذلك الحمامة البيضاء التي تحمل غصن الزيتون ترمز للسلام.

وإشارات المرور الضوئية، وعلامة صح √ وعلامة خطأ X وعلامات الموسيقى ومفردات اللغة مثل: شجرة، حصان، كتاب، وأصوات الأبواق والأجراس.

ويمكن عد العرض المسرحي، حسب هذا المنظور، عرضا رمزيا في جملته لأن "العرف وحده هو الذي يجعل الجمهور يتقبل ما يقع على المسرح على أنه يمثل شيئا آخر" **(كير إيلام: ١٩٨٧، ص.٩٤).**

ولذا نجد أن "بيرس Peirce" انصب اهتمامه كله على ثلاثية الأيقونة، الإشارة، الرمز، ولعلنا لا نستغرب السبب؛ إذ ان هذه العلامات الثلاث وقعت تحت معالجة بنيوية محضة، ولذا ارتبطت بالطرح البنيوي مباشرة. فالعلاقة بين الدال المدلول تحت مفهوم العلامة الأيقونة هي علاقة مشابهة، إذ الدال يشبه المدلول ويستطيع المحلل أن يدرك العلاقة مباشرة.

والعلاقة مع الإشارة علاقة سبب ونتيجة، وهي علاقة واقعية فعلية (كما في علاقة الدخان بالنار) وبقي الرمز علامة عشوائية عرفية كماهي حال الدال عند "دي سوسير".

هذه بصفة موجزة، أصناف العلامات في النظام التقليدي، وكما جاءت بهما كل من المدرستين الفرنسية والأمريكية، وهي من الصعب أن نحددها بطريقة مطلقة، كما وضح ذلك "بيرس" نفسه، إذ لا وجود لأيقونات أو مؤشرات أو رموز خالصة.

٣.الإتجاهات السيميولوجية

تتعدد الاتجاهات السيميولوجية في الحقل الفكري الغربي، إلى اتجاهين الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي، ويقسم محمد السرغيني الاتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي (**محمد السرغيني: دون سنة، ص ص:٥٥-٦٦**):

١. سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند جورج مونان.

٢. سيميولوجيا الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:

- اتجاه "بارت وميتز" الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.
- اتجاه مدرسة باريس الذي يضم: ميشيل أريفي وكلود كوكيه وغريماس.
- اتجاه السيميوطيقا المادية مع جوليا كرستيفا.

- اتجاه الأشكال الرمزية مع مولينو(J.molino) وجان جاك ناتيي (J.Natier)، أو ما يسمى مدرسة " أيكس (Aix)".

في حين يفضل مبارك حنون التقسيم التالي (**مبارك حنون: ١٩٨٧، ص. ٨٥**):

سيميولوجيا التواصل، سيميولوجيا الدلالة، و سيميوطيقا "بيرس **Ch. Peirce**"، ورمزية "كاسيرر **Cassirer**" و"سيميولوجيا الثقافة" مع الباحثين الروس "يوري لوتمان و أوسبانسكي وإيفانوف وطوبوروف"، والباحثين الإيطاليين "أمبرطو إيكو (Eco" و"روسي لاندي **Landi"...)**.

ولكن على الرغم من هذه الاتجاهات العديدة يمكن التركيز على ثلاثة اتجاهات سيميولوجية هما: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا الثقافة.

١،٣ سيميولوجيا التواصل

كان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع "أريك بويسنس"، الذي نشر في سنة (١٩٤٣) اللغات والخطابات محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا، ثم أعاد النظر في الكتاب، ونشر من جديد سنة (١٩٦٧)، تحت عنوان: التواصل والتعبير اللساني، المطبوعات الجامعية ببروكسل (**دليلة مرسلي وآخرون: ١٩٩٥، ص.١٥**).

وبهذا سيكون "أريك بويسنس" من أوائل المناصرين للسانيين من أمثال "باريبطو" و"جورج مونان"، جان مارتيني، في تحديدهم سيميولوجيا التواصل، وفي وضعهم لمبادئها وأسسها:حيث يمكن أن تعرف باعتبارها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه (**دليلة مرسلي وآخرون: ١٩٩٥، ص.١٥**).

ففعل التواصل والفعل الذي عن طريقه يقوم شخص ما مدركا لواقعة قابلة للملاحظة ومرتبطة بحالة وعي، بتحقيق هذه الواقعة لكي يفهم شخص

آخر الهدف من هذا السلوك ويعيد في وعيه تشكيل ما حصل في وعي الشخص الأول (**علي زغينة: ٢٠٠٢، ص. ٢٦٥**).

كما أن التواصل لا يقتصر فقط على توصيل الرسائل اللفظية الصريحة أو القصدية؛ فالتواصل كما نتصوره يشمل مجموع العمليات التي يتبادل بها المتخاطبين التأثير. لأن القارئ قد يتعرف بهذا على أن هذا التحديد يقوم على مسلمة كون كل فعل وكل حدث يوفران مظاهر تواصلية، بمجرد ما يتم إدراكهما من قبل كائن إنساني (**Y.Winkin, 2001, p. 55**).

ولهذا نفهم ملاحظات العالم الأنثروبولوجي الأمريكي "دِيلْ هَايْمَسْ" حينما ذهب إلى أن الأنثروبولوجيا ينبغي لها أن تراعي التحديدات المحلية للتواصل، ففي المجتمعات الحديثة يشير التواصل إلى تبادل المعلومات بين شخصين أو نقل المعلومات عبر وسائل الاتصال، وهذا ما لا نجده في المجتمعات أو الثقافات القديمة.

ففي ثقافة هنود أُجِيبْوَا مثلاً يسلم الناس بأن الآلهة تخاطبهم بواسطة البرق؛ وأن الأحجار هي علامات وضعتها الآلهة مرتبة في الخلاء لمساعدة الرجال والاهتداء بها لقطع الفيافي، كما أن كهول قبائل "الزُّونِي" التي تسمع الذئاب تعوي خلال الليل المخيم يزعمون أنهم يستطيعون أن يعيدوا ترجمة حواراتهم للأطفال، وحسب "هَايْمَسْ" فإن كل هذه الوقائع هي من قبيل التواصل (http://www.lissaniat.net).

و تهدف سيميولوجيا التواصل عبر علاماتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي. كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة) وتواصل إبلاغي غير لساني (علامات المرور مثلا)،ولهذا يعتبر كل من "بريبطو (Prieto) " و"مونان (Mounin) " و"بويسنس (Buyssens)" الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ وتحمل قصدا تواصليا، وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية، كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير على المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا وقد لا يكون مقصودا، و يستخدم

في ذلك مجموعة من الأمارات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث هي (http://www.marocsite.com):

١.**الأمارات العفوية:** وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا مثال: لون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر يوم غد. والأمارات العفوية المغلوطة التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية ليوهمنا بأنه غريب عن البلد.

٢. **الأمارات القصدية:** التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثل: علامات المرور، وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا بالعلامات. فكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية الوظيفية، يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل، وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره: عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية وغير اللفظية الموجهة إلى التلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكياته الطائشة فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ.

٣،٢ سيميولوجيا الدلالة

يعتبر "رولان بارت" خير من يمثل هذا الاتجاه، لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة، فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل، فهناك من يدل باللغة وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميولوجية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي، وقد انتقد "بارت" في كتابه " عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مبينا بأن" اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا، من علم العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات **(مبارك حنون:١٩٨٧ ، ص.٧٦)** .

وبالتالي تجاوز "رولان بارت" تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة، وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة، حيث إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن " الأشياء" تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي إذاً تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة، وهذا ما دفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة **(مبارك حنون:١٩٨٧، ص.٧٤)**.

أما عناصر سيميولوجيا الدلالة لدى "بارت" فقد حددها في كتابه" عناصر السيميولوجيا"، وهي مستقاة على شكل ثنائيات من اللسانيات البنيوية وهي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية). وهكذا حاول "رولان بارت" الاستعانة باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار... الخ**(http://www.marocsite.com)**.

ويعني هذا أن "رولان بارت" عندما يدرس الموضة مثلا يطبق عليها المقاربة اللسانية تفكيكا وتركيبا من خلال استقراء معاني الموضة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية، ونفس الشيء في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية.

كما يمكن إدراج المدارس السيميولوجية النصية التطبيقية التي تقارب الإبداع الأدبي والفني ضمن سيميولوجيا الدلالة، بينما سيميولوجيا الثقافة التي تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية يمكن إدراجها ضمن سيميولوجيا التواصل، ولتبسيط سيميولوجيا الدلالة نقول: إن أزياء الموضة وحدات دالة إذ يمكن أثناء دراسة الألوان والأشكال لسانيا أن

نبحث عن دلالاتها الاجتماعية والطبقية والنفسية، كما ينبغي البحث أثناء تحليلنا للنصوص الشعرية عن دلالات الرموز والأساطير ومعاني البحور الشعرية الموظفة ودلالات تشغيل معجم التصوف أو الطبيعة أو أي معجم آخر(**http://www.marocsite.com**).

٣,٣ سيميولوجيا الثقافة

تنطلق سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها، وعلى هذا، ترتبط السيميولوجيا باللسانيات وخاصة اللسانيات البنيوية والتحليلية ولسانيات الخطاب (**ميشال أريفيه وآخرون: ١٩٩٠، ص.٣٢**).

ويبدو، ضمن هذا المنظور، أن الثقافة ترسخ التجربة السابقة بواسطة التذكر أو الصناعة التذكرية، فالإنسان يراكم ويعد الأخبار المستعمل لإدخال تصحيحات ضرورية في برامج التذكرية، ويعني ذلك أن حصيلة عمل الإنسان تكمن في سلوك ذي معنى، وهذا السلوك ليس سوى إنجاز لبرنامج معين، وهذا البرنامج المعين هو الثقافة (**مبارك حنون:١٩٨٧، ص٨٧**).

وبناءً على هذا التصور، فإن السيميوطيقا هي العلم الذي يعنى بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وبالتالي فإنه يمكن للظواهر الثقافية –ويجب عليها-أن تصير موضوعات للتواصل، ومن ثمة تعود كل ظاهرة ثقافية، بالضرورة إلى السيميوطيقا.

وإذا كانت السيميوطيقا تعنى بالثقافة في شموليتها، وكانت العلوم تعني بظواهر خاصة من سيميوطيقا الثقافة، فان السيميوطيقا تشمل مختلف العلوم وترادف إلى حد ما الابستيمولوجيا (**مبارك حنون:١٩٨٧، ص.٨٩**).

وبناء على ذلك، صار التحليل السيميولوجي تصورا نظريا ومنهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في

مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية، وأصبح هذا التحليل مفتاحا لابد من الالتجاء إليها قصد الفهم والتحكم في آليات التأويل والقراءة.

٤ .البنيوية والسيميولوجيا: المسيرة المعرفية والتاريخية الرواد والمؤسسون

لقد تنبه كل من "أوغست كونت" و"كارل ماركس" و"إميل دوركايم" إلى الكل في دراسة المجتمع وأنه شيء زائد ومتجاوز لكل واحد من أجزائه. وأضاف فردناند دي سوسير Ferdinand de Saussure إلى هذا المفهوم مبدأ أساسيا يتمثل في جانب النظم نفسه، أي التأليف الذي يستلزم أن تكون لكل جزء في داخل المجموعة صفات خاصة تشاركه فيها بعض الأجزاء وتغايره بها أجزاء أخرى، فبتصافه بتلك الصفات تكون له مع كل واحد من الأجزاء الأخرى علاقات ونسب ومجموع هذه النسب النظام Système، وأطلق عليها فيما بعد لفظ البنية Structure؛ لأنهم اعتبروا في التأليف البناء. وهكذا انتقل مفهوم البنية من الفن المعماري إلى البيولوجيا في القرن السابع عشر ثم إلى مجال الفلسفة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والأدب في القرن التاسع عشر وأصبحت تدل على البناء، النظام **(قدور عبد الله ثاني: ٢٠٠٤، ص٦٨)**. وفيما يلي عرض موجز لكل من تعريف البنيوية، ونشأتها، وتجلياتها عند "فردناند دو سوسير(F. de Saussure).

٤,١ مفهوم البنيوية

- **التعريف اللغوي للبنيوية**

اشتقت البنيوية من لفظ "البنية"، التي تعني: تكوين الشيء، أو الكيفية التي شُيِّد. أما في اللغة العربية فبنية الشيء، تعني ما هو أصيل وجوهري وثابت ولا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات **(بشير تاوريريت: ٢٠١٠، ص. ١٠)** **أو بمعنى آخر** هي مجموعة مركبة من العناصر المتماسكة، والمتداخلة فيما

بينها، بحيث تُلغى فكرة التفرّد؛ بل يتوقّف كل عنصر على بقية العناصر الأخرى، ومدى علاقته بها. أما معجم تأصيل الكلمات (Dictionnaire étymologique) فتكون لفظة "بنية" (Structure) مشتقة من الكلمة اللاتينية (Structura) أي من فعل (Struire) بمعنى "بنى" (Construire) **(محمود ابراقن:دون سنة، ص. ٥٦) .**

➢ **التعريف الاصطلاحي للبنيوية**

تعرف البنية بأنها "نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، له قوانينه الخاصة المحايثـة من حيث هو نسـق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي إلى أن أي تغيير في العلاقات يؤدي إلى تغيير في النسق نفسه وعلى نحو ينطوي فيه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على المعنى"**(قدور عبد الله ثاني: ٢٠٠٤، ص ص.٦٨-٦٩).**

فتكون البنيوية عبارة عن دراسة العلاقات بين البنى المختلفة في النص الأدبي. وقد لخّص القول "فردناند دو سوسير**(F. de Saussure)**" الذي يُعدّ أبو البنيوية بأنها "تنظيم... يعبّر عن تماسك العلاقات داخل ذلك النص الموحّد". أما عالم الاجتماع ليفي ستراوس فإنه يعرّفها بأنها "مجرد منهج أو نسق يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات"، يُفهم من ذلك أن البنيوية نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر المترابطة الداخلة في النص أو الصورة.

وبالتالي فهي حسب رأي عبد الباسط عبد المعطي وعادل الهواري في كتابهما "النظرية المعاصرة في علم الاجتماع" هي اكتشاف للماهيات الكامنة خلف كل بناء، هذه الماهيات التي تتمثل في العلاقات الموضوعية، وهي ليست ماهيات عقلية مجردة وإنما هي نفسها هذه العلاقات وليس شيء أخر أعلى منها.

٢. نشأة البنيوية وروادها المؤسسون

ارتبطت البنيوية في أساسها الفلسفي بكثير من العلوم والميادين والنشاطات الفكرية المختلفة، حيث استند كثير ممن يزاولون الكتابة النقدية إلى مرجعية فكرية هي البنيوية التي ظهرت في أوروبا وأمريكا في الأربعينيات من القرن العشرين، بل ربما كانت أقدم من ذلك بكثير إذا سلمنا بأن مدرسة الشكليين الروس هي مبتكرة هذا التوجه المدرسي في النقد **(جون هال، وليام بويلوور وآخرون:١٩٨٦، ص.٥).**

وظهرت في فرنسا في الستينات على أنقاض الوجودية التي بدأت تختفي من الساحة الفكرية بمفاهيم القلق والحرية والالتزام لتحل محلها مفاهيم النسق والبنية **(كندرارتوف:١٩٧٢، ص.١٠)** وقد ظهرت بشكل خاص في أعمال الحكماء الستة وهم رواد الفكر البنيوي وهم:

١. كلود ليفي ستراوس(*) وهو أنثروبولوجي فرنسي (١٩٠٨) وهو من الأوائل الذين أدخلوا البنائية في التفسير الأنثروبولوجي وفي تحليل النظم العائلية. ومن مؤلفاته البنى الأولية للقرابة(١٩٤٩).

(*) ولد كلود ليفي شتراوس عام (١٩٠٨)، وتلقى تعليمه في باريس، ودرس في جامعة ساوباولو في البرازيل من سنة (١٩٣٥) إلى سنة (١٩٣٩). وأجرى عدد من البحوث الميدانية الأنثروبولوجية، وقد شغل منذ سنة (١٩٥٩) منصب أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعية في الكوليج دي فرانس **(دان سبيربر:١٩٩٦، ص.٦٣).**

ولفي شتراوس ليس مجرد باحث، بل هو فنان، ففهارس كتبه أقرب إلأى قائمة سريالية بالموجودات، كما توحي عناوين الفصول وترتبها في كتبه المخصصة للأسطورة بالتالف الموسيقي لا بالكتابة العلمية **(دان سبيربر:١٩٩٦، ص.٢٨)**، كما يدعي "ليفي شتراوس" أن علينا أن نعتبر تقاليد الزواج ونظم القرابة نوعا من اللغة أو مجموعة من الإجراءات التي تسمح بإقامة نوع من أنواع الاتصال بين الأفراد والجماعات، ولا يعني كون العامل الوسيط في هذه الحالة هو نساء المجموعة اللواتي يتداولن بيت العشائر والسلالات أو العائلات بدلا من كلمات المجموعة التي تتداول بين الأفراد، لا يعني ذلك تغير الحقيقة القائلة أن الناحية الأساسية في هذه الظاهرة تظل في الحالتين. كما حظي" ليفي شتراوس" على

٢. لويس ألتوسير (من مؤلفاته قراءة رأس المال والنظرية الاجتماعية والفلسفية)..

٣. رولان بارت(**) (من مؤلفاته النقد الأدبي والدراسات الثقافية).

٤. كريستين ميتز (من مؤلفاته النقد السينمائي)

٥. جاك لاكان (***)(من مؤلفاته التحليل النفسي).

٦. مشيل فوكو (١٩٢٦/١٩٨٤)(****) فيلسوف فرنسي وأحد اتجاه ما بعد البنيوية.

إن ما يجمع هؤلاء الباحثين هو استخدامهم لمفهوم البناء لكي يضفي معنى على المادة الخام التي يقومون بدراستها، كما يقومون بفحص مثل هذه الظواهر من حيث العلاقات الداخلية المتبادلة بين عناصره المكونة لها.

سمعته العلمية بين أقرانه من علماء الأنثروبولوجيا على أبحاثه الخاصة بالقرابة، وعلى اعتراف عامة الناس بمكانته على جهوده في الدفاع عن البنيوية **(دان سبيربر:١٩٩٦، ص.٥٤). من اشهر كتبه البنى الأولية للقرابة الذي نشر عام (١٩٤٩).**

(**) ولد "رولان بارث" سنة (١٩١٥) ونشأ في بايلون وباريس نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السربون سنة (١٩٣٩) وبعد الحرب العالمية مباشرة درس في جامعتي بوخاريست والإسكندرية ودرس منذ عام (١٩٦٠) في الكلية العملية للدراسات العليا في باريس في سنة (١٩٧٦) أصبح أستاذ في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس **(جون ستروك: ١٩٩٦، ص.٩٦).**

(***) ولد "جاك لاكان" في باريس سنة (١٩٠١) وتلقى تعليمه الطبي في كلية باريس الطبية حيث أصبح رئيس العيادة سنة (١٩٣٢) وإلتحق بحركة التحليل النفسي سنة (١٩٣٦) وطرد في سنة (١٩٥٩) من الرابطة العالمية للتحليل النفسي وأسس سنة (١٩٦٤) الكلية الفرويدية في باريس **(مالكولم بوي: ١٩٩٦، ص. ١٧٨).**

(****) ولد ميشال فوكو سنة (١٩٢٦) وانتقل سنة (١٩٧٠) بعد أن درس الفلسفة في جامعة كليرمونتفراند إلى باريس حيث إشتغل أستاذ تاريخ النظم الفكرية في كوليج دي فرانس **(هيدن وايت: ١٩٩٦، ص. ١٣٥).**

بينما أول من أسس منهج البنيوية **العالم اللغوي السويسري** "فردناند دو سوسير(F. de Saussure)"، في محاضراته التي ألقاها عن ثنائية (لسان، الكلام)، وثنائية (المحور التاريخي التطوري، والمحور التزامني الوصفي)، إضافة إلى ثنائية علمي اللغة: الداخلي والخارجي .

وقد قامت البنيوية على هذه الثنائيات اللغوية المتقابلة، وإن كان "سوسير(F. de Saussure)" كما أشرنا سابقاً لم يعبِّر بلفظ (البنية) وإنما (نظام)؛ ولكن اختلاف اللفظ لا يُشكِل مادام يقصد المعنى نفسه للبنية .وقد استفاد "سوسير(F. de Saussure)" من مبادئ المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية.

وبعد حقبة من الزمن تنقلنا من سويسرا إلى الشكلانيين الروس؛ الذين وضعوا أسساً منهجية مستقلة عما يريده النظام الشيوعي من تركيز على المضمون .وذهبوا إلى أن قيمة الوسيلة الأدبية تعتمد في الأساس على علاقتها مع الوسائل الأدبية الأخرى. ومن المؤسسين لهذه المدرسة (رومان جاكبسون)؛ الذي التحق بعد ذلك بمدرسة (براغ)، وقد عمد إلى رسم بياني كامل بيّن فيه عوامل التواصل الكلامي بتوزيع المرسل والمرسل إليه، اللذين يعدهما من أهم عناصر التواصل الستة في الوظائف اللغوية، وقد كان السبّاق بلفظة (البنيوية) كمنهج نقدي.

وبعد براغ والشكلانيين أثبتت مدرسة (النقد الجديد) في أمريكا وإنجلترا ضرورة عزل النص عمّا يؤثر فيه، وعدُّوا الأعمال الأدبية أشياء مجردة بعيدة عن العوامل الخارجية !!! أما ليفي "ستراوس" العالم الأنثروبولوجي فقد جعل النموذج اللغوي مقوِّماً في دراسة الكليّات، وهذا الاعتماد يسّر تمازج العلوم الإنسانية؛ الذي تجسّد بلقاء هذا العالم بـ(جاكبسون) ليتعاونا في تحليل نص "البودلير" (القطط)، يصبح وقتها الميلاد الفعلي للمنهج البنيوي في النقد الأدبي .

بعد ذلك كان اهتمام علماء النفس بالشعور واللاشعور على أساس أنهما بنى لغوية، فنجد (جاك لاكان) يؤسس علم النفس البنيوي القائم على أن البنية الشاملة للغة هي بنية لاشعورية، وأن لا وجود لأية علاقة مباشرة بين النفس

والتجربة .وكذلك الفرنسي (جان بياجيه)، الذي جعل للبنية ثلاث خصائص لا بد أن تتسم بها: هي الكلية؛ فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق، والتحول؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق، والتنظيم الذاتي؛ فتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم في طول بقائها.

وكان للناقد الفرنسي (رولان بارت) إسهامات في البنيوية، ولكنه في آخر عمره انتقدها، ونأى عنها إلى التفكيكية .

أما عن ظهور البنيوية في التراث العربي فلم يكن النقد العربي القديم بأدواته يستطيع تحليل النص الأدبي كما يقوم به أصحاب البنيوية الآن؛ إلا أن هناك بعض البدايات والنظرات التي تشابه إلى حدٍ ما ما يقوم به البنيويون اليوم .فحينما يكشف هؤلاء عن العلاقات المتشابكة في النص فأولئك بدورهم كانوا يبحثون عنها أيضا وإن لم تكن نفس العلاقات.

فعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز تحدّث عن العلاقات النحوية في النص، وتأثيرها في التعبير الأدبي، ويرى "حسام الخطيب" أنه كما دافع "ابن قتيبة" و"المرزوقي" و"ابن خلدون" عن وحدة البيت في القصيدة، فإن البنيويين أيضا يهتمون بهذا الأمر، وأيضاً ممن كانت له إشارات ولمحات فيما يتصل بهذا المنهج الناقد العربي (حازم القرطاجني ق٦هـ) حين أشار إلى البعض عناصر الاتصال في النص لدى البنيويين، إضافة إلى محاولاته في النظرة الكلية للنص الأدبي.

ولم تنتشر البنيوية في العالم العربي كما كانت في الغرب تتوزع في كل المجالات، سواء العلوم الإنسانية، فقد تمركز هذا المنهج في النقد الأدبي دون غيره، وقد بدأت في أواسط الستينيات حين نشر (محمود أمين) في مجلة (المصور) مطلِقاً على هذه المناهج: (الهيكلية)، وبعدها توقف الزحف حتى نهاية السبعينيات فقد نشر العديد من النقاد والأدباء العرب دراساتهم التي اتجهت اتجاهي البنيوية: الشكلاني، والتكويني، وإن كان للتكوينية النصيب الأكبر من الانتشار .

وعليه ظهرت البنيوية أساسا على ضمن ثلاثة مجالات معرفية وهي:

- المجال اللساني مع "فردناند دو سوسير (F. de Sauure) "
- المجال الأنثروبولوجي مع "ليفي ستروس".
- المجال النقدي لأدب مع الباحث الان والناقد البنوي "رومان جاكبسون"(١٨٩٦-١٩٧٢).
- المجال النفسي في أعمال "جاك لاكان"

وحتى يتمكن اللسانيون البنيويون من دراسة أنظمة اللغات وتتبع قوانينها البيانية المبطنة فيما بين وحداتها أسسا منهجية:

- وصف اللسان البشري وتحديد قوانينه المشتركة وخصائصه العامة من خلال دراسة اللغات الخاصة.
- اكتشاف الآلية التي تعمل بها اللغات وذلك بتصنيف وحداتها وإدراجها بعد تقطيعها إلى أصغر الأجزاء مما يدل على معنى في الجملة.
- رفض الاعتماد على موقف المعياري باعتبار يستند على موقف تعسفي يفحم في درس اللغة ما ليس منها ويحاكمها إليه ويمنعها من التبدل الذي هو سمة أصيلة وطبيعية فيها مثل ما اقتصر عليه النحاة الفرنسيون على لغة الحاشية الملكية واعتبروها أجود اللغات وأسلمها.
- لايدرس البنيويون اللغة إلا لذاتها ومن أجل ذاتها من مبدأ الترابط الذاتي لبنية اللغة وعدم الاستناد لمكوناتها الخارجية.

- **تجليات المنهج البنيوي "سوسير(F. de Saussure)"**

يتجلى المنهج اللساني للبنيوية في أبرز المفاهيم التي تقدم بها "سوسير(F. de Saussure)" في محاضراته وكشف عن مبادئ البنيوية(**نصر الدين العياضي:١٩٩٨، ص.٥٩**):

- الاهتمام بطبقة اللغة وجوهرها.

- تعرف العلامة اللغوية وهي إنتاج عنصرين الدال والمدلول ونعتبر هذه الثنائية الصورة النموذجية التي يمكنها أن تختزل النظام اللساني وتدل عليه.
- اهتمامه بمبدأ نظامية اللغة.
- وأن اللغة عبارة عن مجموعة من العلاقات والقوانين تحكم مجموعة من العناصر المنتظمة في تناسق.
- وأنها نظام من العلامات لا قيمة لوحداتها وسائر مكوناتها إلا بالعلاقات القائمة فيما بينها.
- وأن قواعد الحالة النظامية الراهنة للغة هي المتحكمة في طبيعة التغيير اللغوي القائم على أساس التعاقب وهذا ما يفسر استمرار النظام اللساني لعلامات جديدة.
- تنبيه للمنهج التزامني في دراسة اللغة.
- تأكيده على العامل النفسي والاجتماعي للغة. (فاللغة موضوع اجتماعي تتضح طبيعة " نظامها الاجتماعي"، على حد تعبير سوسير، في كونها لا توجد إلا بمقتضى عقد مبرم بين أعضاء الجماعة **(جان كلود كوكي: ٢٠٠٣، ص. ٢٧).**

الفصل الثاني

أسس ومبادئ التحليل السيميوجي

تمهيد

لقد عُنِيَ علماء الإعلام والاتصال وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا بالسبل التي تكفل إبراز الناحية الجمالية في التعبير لإفهام المتلقي وإيصال المعنى له... لذلك انصب اهتمامهم على المفهوم الدلالي وتنوع مستوياته للمفردة الواحدة ضمن السياق التعبيري الذي وردت فيه، ثم الانتقال بعدها إلى التكوين الدلالي للجملة وطرائق صياغتها... كما أولوا عنايتهم لمعرفة الظواهر اللغوية ووظائفها، وأحوال اللفظ، ووضوح دلالته. بل وتعدوا إلى ذلك لمعرفة دلالات الصور على اختلاف أشكالها.

و هذا ما تضمنه هذا الفصل الذي يحاول الكشف عن مفهوم علم الدلالة ونشأته ومستوياته، وأهم تقسيماته ومجالاته المختلفة وغاياته.وكذا

١.مدخل إلى علم الدلالة

١,١ مفهوم علم الدلالة

➢ **تعريف الدلالة لغة**

الدلالة لغة للفعل (دلَّ) الثلاثي وذلك بفتح حرف (الدال). دلَّهُ على الطريقِ يَدُلُّهُ بالضم (دَِلالة) بفتح الدال وكسرها و(دُلولةً) بالضم، والفتح أعلى(**القاموس المحيط: ٣ / ٣٧٧، ومختار الصحاح: ص. ٢٠٩**)، ودلَّلَت بهذا الطريق عرفته، ودلَلتُ به أَدُلُّ دلالةً، ولو تلقي نظرة سريعة في المعجمات اللغوية لمعاني هذه المفردة تجدها قد قصرت على الدلالة المادية، المتصلة بمفهوم الدليل...**(http://www.adeb.netfirms.com).**

➢ **تعريف الدلالة اصطلاحا**

يقصد بالدلالة: الكيفية التي يتم فيها استعمال المفردات ضمن سياق لغوي معين، وبيان علاقاتها بالعملية الذهنية لأن الألفاظ لا تدل على الأمور الخارجية بل على الأمور الذهنية، ويدل علي وجوده أربعة مؤشرات هي **(http://www.adeb.netfirms.com)**:

الأول / إن الشكل المرئي على بُعد تختلف أسماؤه لاختلاف تخيله أي تختلف الألفاظ باختلاف التخيل.

الثاني / إن الشكل المعين قد يثبته واحد وينفيه آخر ولو كان اللفظ كما في الخارج للزم اجتماع النقيضين.

الثالث / إن اللفظ دليل على المعنى.

الرابع / إن دلالة ((خرج عمرو)) في الصدق والكذب واحدة، ولو أفادت الثبوت الخارجي لاختلفت الدلالة، وإنما أفاد الحكم بالوجود، ولذلك اتحدت دلالته فيهما.

و**الدلالة** إما أن تكون وضعية أو عقلية، فالوضعية كدلالات الألفاظ

على المعاني التي هي موضوعة بإزائها كدلالة السماء والأرض والجبال على مسمياتها ولا شك في كونها وصفية وإلاّ لامتنع اختلاف دلالتها باختلاف الأوضاع.

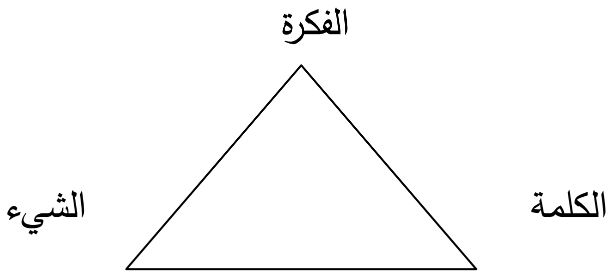
وأما العقلية، فأما على ما يكون داخلا في مفهوم اللفظ كدلالة لفظ البيت على السقف الذي هو جزء من مفهوم البيت ولا شك في كونها عقلية لامتناع وضع اللفظ بإزاء حقيقة مركبة ولا يكون متناولا لأجزائها. وإما على ما يكون خارجا عنه كدلالة لفظ السقف على الحائط.

و بهذا فعلم الدلالة لا يقتصر في دراسته على دلالة المفردات فحسب بل أنه يتعدى ذلك بكثير فهو يعني بدراسة دلالات الكلمة في سياقاتها المختلفة، وكذلك دراسة دلالات العبارات والجمل والأساليب حتى يصل في النهاية إلى معنى النص بعامة أي معنى المعنى **(محمد سعيد محمد: ٢٠٠٢، ص.١٥).**

إذن علم الدلالة: هو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى"، وهو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتىّ يكون قادرا على حمل المعنى" **(خليفة بوجادي:٢٠٠٩، ص. ٢٤)**.

وقد أدرك الجاحظ أن الألفاظ لا تبقى محتفظة بمعانيها الأولى، بل تنتقل إلى غيرها وتكتسب صورا جديدة لم تكن معروفة من قبل وعرف بأن اللغة تتطور دلاليا بتطور الحياة.

وبهذا يعرف علم الدلالة **(Semantics)** بأنه أحدث فروع اللسانيات الحديثة، الذي **يدرس العلاقات الشكلية بين علامة وعلامة أخرى** (**http://www.annabaa.org**)، أو بمعنى آخر هو ذلك العلم الذي يهتم بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية، أي دراسة كيفية استعمال الكلمات وبيان علاقاتها بالعملية الذهنية، كما سبق الإشارة إليه، فلا عجب لو أطلقنا على العلاقات بين الفكرة والكلمة والشيء بالمثلث الدلالي الموضح بهذا المخطط **(http://www.adeb.netfirms.com)** :



ومن خلال التخطيط يتضح لنا أن الفكرة تأتي على رأس العلاقة، فهي ترتبط بعلاقات ذهنية متبادلة مع كل من (الكلمة) و (الشيء) وهو ارتباط ايجابي.

لقد قال العالم العربي الجرجاني عن الدلالة وهذا نصه: " الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول. وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص، وإشارة النص، ودلالة النص، واقتضاء النص، ووجه ضبطه، إن الحكم المستفاد من النظم إما أن يكون ثابتا بنفس النظم أو لا، و الأول: إن كان النظم مسوقا له فهو العبارة وإلا فالإشارة. والثاني: إن كان الحكم مفهوما من اللفظ فهو الدلالة أو شرعا فهو الاقتضاء (**الجرجاني:١٩٩١، ص.215**).

وعليه فإن الأساس الذي تقوم عليه الدلالة هو **المعنى**، لأنه يخضع للتحليل الدقيق فعلى المتلقي أن لا ينظر إلى المدلول اللغوي للكلمة بل ينظر إلى استعمالها (في مجرى السياق الذي وردت فيه. وهو ما عبَّر عنه الجرجاني **بالمعنى ومعنى المعنى**، فالمعنى: هو المفهوم من ظاهر اللفظ وهو الذي يفهم منه بغير واسطة، ومعنى المعنى: أن يفهم من اللفظ معنى ثم يعيد ذلك المعنى معنىً آخر.

كما تناول "رولان بارت" سيميولوجيا الدلالة التي تهتم بدراسة الإيحاءات، بحيث أن التعيين يمثل الأساس الأول الذي يستند عليه الإيحاء، فالدليل في

المستوى الثاني (المستوى التضمني) هو الذي اختاره "بارت" من أجل تجنب كل التباس مع الدليل الأول(دليل التعين)-أن يسميه دلالة(**دليلة مرسلي: ١٩٩٥، ص ص. ١٩-٢٠)**.

وعلى حسب بارت فالقراءة التضمنية ترجع إلى الدلالة الحقيقية للدليل، بمعنى أنها تحيل إلى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله كونها تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بالتأثير الذي يولده (الدليل) حين التقائه مع مشاعر وأحاسيس المتلقي(**Judith Lazar:1993,p.45)**.

وعليه فنحن نقصد بالدلالة في هاته الدراسة التموضع في المستوى الرمزي-الإيحائي، من أجل الكشف عن المعنى الحقيقي للعلامات الأيقونية أو بالصورة بصفة عامة.

وعليه يعرف **علم الدلالة** على أنه"علم لغوي حديث، يبحث في الدلالة اللغوية، والتي يلتزم فيها حدود النظام اللغوي والعلامات اللغوية، دون سواها" وأنّ مجاله دراسة المعنى اللغوي على صعيد المفردات والتراكيب، وإن كان المفهوم السائد هو اقتصار علم الدلالة على دراسة دلالات الألفاظ وتطورها لكونها أكثر العناصر اللغوية قابلية للتغيّر في اللغات الإنسانية، بحيث" لا تستقرّ على حال، لأنها تتبع الظروف، فكل متكلم يكوّن مفرداته من أول حياته إلى آخرها بمداومته على الاستعارة ممن يحيطون به، فالإنسان يزيد من مفرداته، ولكنه ينقص منها أيضا ويغير الكلمات في حركة دائمة من الدخول والخروج"(**http://www.diwanalarab.com**).

وانطلاقا من هذه التعاريف السابقة، نستنتج بأن موضوع علم الدلالة هو **دراسة المعنى**، وما يمكن أن يرتبط بالرموز اللغوية لتأدية المعاني الكافية للتواصل الناجح، وهذه الرموز ذات أهمية خاصة بالنسبة إلى الإنسان، وقد قيل:" الكلمات رموز لأنها تمثل شيئا غير نفسها، وعرفت اللغة بأنها نظام من الرموز الصوتية العرفية".

٢,١ نشأة علم الدلالة

لقد مر مصطلح (الدلالة) بمسميات عديدة قبل أن تنتهي إلى مسماه المعروف هذا، وإننا لنجد من أولى هذه المسميات **la sémasiologie** وهي كلمة مشتقة من أصل يوناني sèma أي (معنى) (دل)، وقد أشار ببير جيرو إلى شيوع مصطلحات أخرى بعد هذه التسمية تدل على المعنى مثل: **sematologie Glossologie** **(ببير غيرو:**١٩٨٨، **ص.** ١٩-٢٠)، حيث تعرض الفلاسفة اليونانيون من قديم الزمان في بحوثهم ومناقشاتهم لموضوعات تعد من صميم علم الدلالة.

ومعنى هذا أن الدراسة الدلالية قديمة قدم التفكير الإنساني، وقد تكلم أرسطو عن الفرق بين الصوت والمعنى، وذكر أن المعنى متطابق مع التصور الموجود في العقل المفكر وميز أرسطو بين ثلاث:

١.الأشياء في العالم الخارجي.

٢.التصورات، المعاني

٣.الأصوات: الرموز أو الكلمات.

فكان موضوع العلاقة بين اللفظ ومدلوله من القضايا التي تعرض لها أفلاطون في محاورته عن أستاذه سقراط وكان اتجاه أفلاطون نحو العلاقة الطبيعية الذاتية، مدعيا أن تلك الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في

بدء نشأتها، ثم تطورت الألفاظ ولم يعد من اليسير أن نتبين بوضوح تلك الصلة، أو نجد لها تعليلا وتفسيرا.

ولم يكن الهنود أقل اهتمام لمباحث الدلالة من اليونانيون ، فقد عالجوا منذ وقت مبكر جدا كثيرا من المباحث التي ترتبط بفهم طبيعة المفردات والجمل، بل لا نغالي إذا قلنا أنهم حيث ناقشوا معظم القضايا التي يعتبرها علم اللغة الحديث من مباحث علم الدلالة، ومن الموضوعات التي ناقشوها نشأة اللغة وكيفية اكتساب بعض الأصوات لمعانيها لأول مرة من المشكلات التي لفتت أنظار علماء الدلالة الهنود(**أحمد مختار عمر، دون سنة، ص. ٢٤).**

وقد اختلفت فيها وجهات النظر بين اعتبار اللغة قديمة وهبة إلهية ليست من صنع البشر، واعتبارها من اختراع الإنسان ونتاج نشاطه البشر، بالإضافة إلى اهتمام الهنود بالعلاقة الموجودة بين اللفظ والمعنى، فمنهم من رفض فكرة التباين بين اللفظ والمعنى قائلا: إن كل شيء يتصور مقترنا بالوحدة الكلامية الدالة عليه، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وعلى هذا فنحن تعتبر الكلمة عنصرا من العناصر المكتوبة للشيء تماما كما يعتبر الطين السبب المادي للكل المواد الترابية، ومنهم من صرح بان العلاقة بين اللفظ والمعنى هي علاقة طبيعية وفطرية قديمة، وربما كان أصحاب هذا الرأي هم أنفسهم من اعتبروا نشأة اللغة على أساس من محاكاة الأصوات الموجودة في الطبيعة (**أحمد مختار عمر، دون سنة، ص. ٢٤).**

و بالإضافة إلى ذلك أيضا درس الهنود الأصناف المختلفة للأشياء التي تشكل دلالات الكلمات وعلى أساس التقسيمات لجواهر الأصناف الموجودة في الخارج قسموا دلالات الكلمات إلى أربعة أقسام وهي:

١.قسم يدل على مدلول عام أو شامل مثل: (رجل).
٢.قسم يدل على الكيفية مثل: (الطول).

٣.قسم يدل على الحدث مثل: (جاء)
٤.قسم يدل على الذات مثل: (محمد).

والجدير بالذكر، أن علم الدلالة كان مرتبطا في إطار الثقافة الغربية قديمـا، بعلوم البلاغة وخاصة في المحاضرات التي كان يلقيها **(Ressing)** في سنة (١٨٢٥) ولم ينفصل عنها إلا بعد أن جاء كتاب"حياة الكلمات **La vie des mots)**" لمؤلفه الفرنسي درمستتر(**Darmesteter)** عام(١٨٨٧) والعالم اللغوي الفرنسي "(ميشيل بريال(**michel breal)** الذي كتب كتابا سماه (محاولة في علم الدلالة)(**Essai de sémantique**)" سنة (١٨٩٧) ولكن هذا العالم الذي أعطى لهذا العلم استقلالا عن علوم البلاغة، ظل متأثر بالوضعية التجريبية التي كانت مسيطرة في القرن التاسع عشر. فجاء عمله ضمن المنهج التاريخي داعما له ومؤسسا به**(منذر العياشي:١٩٩٣، ص ص.١٩-٢٣).**

لقد أجرى هذا العالم بحثه على هذا النحو، لأن العصر الذي كتب فيه كتابه، لم تكن فيه مباحث اللسانيات قد شاعت بعد، فهو سابق لدي سوسير، ولكنه ممهد له أيضا ثم انه كان ابن عصره، ولذا فقد ظل مرتبطا بالأطر المعرفية التي يمده بها، ولعل انتسابه للوضعية التجريبية هو الذي دفع به إلى عزل الدلالة عن البلاغة، وإعطاء البحث صبغة علمية**(منذر العياشي:١٩٩٣، ص ص.١٩-٢٣).**

وبهذا يمكن أن نستخلص مايلي:

- أن البحث في المعنى إلى ما قبل "بريال Bréal " ، يعد جزءا أصيلا من الدرس البلاغي الغربي، ولذا، كانت طريقة الدرس فيه تذهب إلى حد التطابق مع البلاغة منهجا وطريقة، وتجلى ذلك أكثر ما تجلى في دراسة الصورة والمعنى الكامن فيها.

- **ويمكن** اعتبار البحث **الذي** قدمه بريال على هذا المستوى، نقطة تحول كبرى في دراسة المعنى، ذلك لأن بريال لم يقتصر على إحداث تبديل في مسمى البحث ودرسه فقط، ولكنه أحدث أيضا نقلة نوعية في منهج البحث نفسه، وقد بدا ذلك واضحا حين ذهب في بحثه بمذهبين:
- الأول، وعمل فيه على تحديد المعاني عبر تتبع تاريخي.
- الثاني: وهو المهم، وعمل فيه على استخراج القوانين الكامنة وراء تغير المعاني وتحولها.
- وابتداءً من هذا، اكتسب البحث في الدلالة صفة العلمية والدرس العلمي. وسار مستقلا بنفسه، وللبلاغة مفارقا.

وبهذا المنظور فعلم الدلالة هو علم ثان كما اعتبره شارل موريس **(Charle Morris)**، إلا أن المعنى لا يعطى للكلمات لا بواسطة الأولية، أي بواسطة اللغة نفسها، ولا بواسطة الثانوية، أي بواسطة الأشياء نفسها، بل يعطى بواسطة ثالثية، أي بواسطة الفكرة التي هي الموضوع الخاص للتداولية، وإذن فلا وجود لعلم الدلالة دون وجود التداولية **(جيرار دولودال: ٢٠٠٤، ص ص.١٧٤-١٧٥).**

وبالتالي عُدّ **علم الدلالة** أو **علم المعنى** أحد أقسام اللسانيات، وما يزال على ذلك حتى يومنا مع أنه لم يخرج عن الناحية التاريخية، و قد نبّه الباحثون من بعد "بريال Bréal " إلى الناحية الاجتماعية والعوامل الخارجية الفاعلة في تطور المعنى ، ثمّ جاء المؤلفان الإنجليزيان أوغد(**C K-Ogden**) و ريتشارد **(I A –Richards**)فبحثا في كتابهما معنى المعنى **(Meaning of Meaning)** الذي صدر عام(١٩٢٣) تطوّر المعنى من الناحيتين الاجتماعية والنفسية (**http://www.diwanalarab.com**).

وهناك بحوث جليلة بذلت في سبيل تطوير الدرس الدلالي واستقلاله، من ذلك ما كتبه نيروب **(Nyrop)** عام (١٩١٣) م ، وما تعرّض له "دي سوسير"

وما عمّقه دارسون أمثال تالون فيرث **(Firth)** و أولمان (Ullman) و ليونز (Lyons)و" بالمير**(Palmer)** "و"غريماس **(Greimas)"** و "غيرو **(Guiraud)"** وغيرهم حتى أيامنا هذه؛ مع الاعتراف بأنّ نشأة المصطلح الحديث **(Sémantique)** كانت مـن الـفـرنــسيــة ومنــهـا انطــلـقت إلى اللــغـات الأخـرى بســرعة بالــغـة

(**http://www.diwanalarab.com**).

كما ارتبط مفهوم الدلالة عند "بيرس" بمفهوم السميوز، وهو مفهوم يشير من جهة إلى القدرة على إنتاج دلالة ما استنادا إلى روابط صريحة هي ما يشكل جوهر العلامة وشرط وجودها، ويشير من جهة ثانية إلى سيرورة التأويل التي تعد أولية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة، فبما أن الموضوع المطروح للتمثيل يتجاوز بالضرورة أداة التمثيل، فإن تصور إحالات متتالية تستعيد ما تم إهماله في الإحالة الأولى أمر ممكن، بل هو أمر ضروري، ومن هنا ارتبطت فكرة التأويل عند "بيرس" بفكرة إنتاج الدلالة ذاتها **(سعيد بنكراد:٢٠٠٣، ص ص.١٧١-١٧٢).**

أما عن الباحثين العرب المحدثين على شيء من الخلاف في مصطلح عربيّ لهذا العلم، فبعد أن عنون" إبراهيم أنيس"كتابه الشهير (دلالة الألفاظ) بهذا العنوان ، طوّر" فايز الداية" دلالة الدلالة الواردة في الكتب اللغوية العربية القديمة وأعطاها صفة المصطلح باسم (علم الدلالة) ، تجنّباً للوقوع في اللّبس.

٣,١ مستويات وتقسيمات علم الدلالة

هناك مستويان للدلالة مستوى يكتفي بإنتاج وحدات قيمية من طبيعة تعينية.ومستوى ثان يشير إلى قيم مضافة تدرج الفعل الإنساني ضمن وضع

ثقافي خاص.ونطلق على المستوى الأول: التقرير وعلى المستوى الثاني الإيحاء.

١. **التقرير**: فالتقرير من زاوية لسانية هو قدرة العلامة على الإحالة على قسم من الأشياء، ما يشكل مجموع السمات المعنوية التي تسمح لنا بتسمية مرجع ما، التسنين والتعرف عليه، أي تحديد مجموع الوحدات ذات الطابع التعريفي للبحث، ومنه فالتقرير ينظر إليه باعتباره معنى أساسيا داخل الواقعة الإبلاغية، فلا يمكن لتواصل أن يتم في غياب وحدات تقريرية صحيحة.
٢. **الإيحاء**: أما الإيحاء فيتشكل من وحدات عرضية وخجولة ومحتشمة عادة ما ينظر إليها باعتبارها قيم ثانوية، ولا تدرك ضمن السجل التعيني للمراجع الخارجية، بل تستدعي استحضار النص الثقافي الذي تستعمل داخله.

ومن هذا المنطلق فإن التقرير يشكل بعبارات بسيطة الحد الأدنى الدلالي الذي يسمح بتحديد شكل أولي سيكون هو المنطلق نحو تحديد الأشكال الدلالية الثانوية والعرضية، مثال تدل شجرة على الأصل أو على الخصوبة أو على رموز دينية أخرى، فإن الأساس لكل هذه الدلالات يتشكل من المدخل الأول الذي يغذي مجمل التحقيقات الأخرى، أي وجود معنى تقرير سيظل ثابت ضمن النسق الدلالي للسان ما.أما الوحدات الإيحائية بتعبير شعاري هي محميات دلالية نهرع إليها كلما حاصرتنا الحياة بمقتضياتها النفعية الجافة وكذلك الروتينية **(احمد مختار: ١٩٩٨، ص. ٣٦).**

وبهذا نجد أن هناك عدة تقسيمات لعلم الدلالة، وهو على النحو التالي:

I- من الناحية التاريخية

أ.علم الدلالة التاريخي

أمّا التطور الدلالي (**Sémantique Développement**) فهو الجانب التطبيقي الواسع الذي يعنى علم الدلالة ببحثه والكشف عن ظواهره ونتائجه، ولاشكّ أنّ علم الدلالة التاريخي(**Sémantique Historique**) وهو الوجه العلمي المنهجي للتطـور اللغوي الدلالي، حيث يتوّج أبحاث التطور ويستكشف خصائص لغة أو لغات في حقبة تاريخية معينة؛ ممّا يمنّ على التاريخ وتاريخ الأدب بفضل جلاء الطبيعة اللغوية والتفكير اللغوي في عصر من العصور.

أو بمعنى آخر دراسة تغيرات المعنى وتحليلها وتصنيفها، وتقنين القوانين

العامة التي تتحكم في اتجاهاتها، وهذا ما تحدث عنه "بريال**Breal** " حيث قال "أنه يبحث في القوانين التي تتحكم في تغيرات المعنى، واختيار العبارات الجديدة ونشأة التغيرات الاصطلاحية وموتها **(أحمد مؤمن:دون سنة، ص.٢٤٦).**

ب.علم الدلالة الوصفي

ويعني علم الدلالة الوصفي بدراسة المعنى والعلاقات الدلالية البسيطة والمعقدة، دراسة وصفية آنية، وقد درس النحويون القدامى بعض الجوانب منها: الترادف والتضاد، والاشتراك اللفظي.

II – من حيث المضمون و الهدف

ويمكننا تقسيم علم الدلالة من حيث المضمون أو الهدف الذي تؤديه إلى مايلي **(منذر عياشي:**١٩٨٨، **ص.**١٧**):**

أ. **دلالة تتعلق بالوجه النفسي**: لماذا وكيف نتواصل؟ ماهي الإشارة؟ وماذا يجري في أذهاننا؟ وفي ذهن من نخاطبهم حين نتواصل؟ ما هو الجوهر؟

وما هي الوظيفة الآلية والنفسية لهذه العملية؟.فهذا النوع من الدلالة يلم بعدة عناصر تقودنا إلى الإجابة عن سؤال: لماذا نتواصل؟ بحيث نتوصل إلى معرفة خفايا المرسل.

ب. **دلالة تتعلق بالعلة**:ما هي علاقات العلامات مع الواقع؟ فما هي القواعد التي تضمن اتصالا حقيقيا؟ إذا كان المرسل قادر على صنع علامة تدل على معنى معين وتقدم دلالة معينة، لكن عدم تطابق العلامة مع الواقع من شأنه أن تركها مبهمة، ودلالتها لا تتعدى ذهن صاحبها.

ت. **دلالة تتعلق باللسانيات**: مجموعة من القضايا، والسبب أن لكل نظام من العلامات قواعده الخاصة التي تتعلق بطبيعته ووظيفته.أن الدلالة اللسانية تدرس الكلمات في سياق اللغة، ما هي الكلمة؟ وماهي العلاقات أيضا بين الكلمات وكيف تضمن هذه الأخيرة سير وظائفها.

وقد قسم "إبراهيم أنيس" الدلالة إلى نوعان: دلالة مركزية ودلالة هامشية**(إبراهيم أنيس: ١٩٧٢،ص.١٠٧):**

أ.الدلالة المركزية

تكاد تكون واضحة في أذهان الناس، فدلالة كلمة (الشجرة) مثلاً تتضح في ذهن الطفل منذ السنين الأولى من حياته، وتظل واضحة في ذهنه طوال حياته دون زيادة أو نقصان في دلالتها المركزية، في حين أن كلمة (الحزن) أو (الغضب) تتطور دلالتها المركزية معنا، وتأخذ في طفولتنا وضعاً غير الذي تأخذه في شبابنا، ثم تستقر على حالة معينة في شيخوختنا.

ب.الدلالة الهامشية

أما الدلالة الهامشية فهي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وما ورثوهُ عن آبائِهِم وأجدادِهِم. وتسود الدلالة الهامشية بعض مجالات الحياة،، وتصبح حينئذٍ شرّاً مسيطرا ببني الإنسان. وأوضح مجال للدلالة الهامشية المجال السياسي.

4.مجالات علم الدلالة وغاياته

لقد كانت المباحث الدلالية في القديم تتم في إطار العلوم الإنسانية المختلفة ويرى اللسانيون المحدثون ضرورة تخليص علم الدلالة من الخارج عن اللغة ولأجل ذلك سعوا إلى تحديد محاور الدرس الدلالي في إطار اللسانيات **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص ص.١١٦-١١٧).**

أ. **محور الدلالة:** يتضمن دراسة المعنى والحقول الدلالية والسياق وأنواع المعنى وتحليلها. وبذلك فإن هذا المحور يوظف كافة أدواته للكشف عن المعاني المختلفة الناتجة عن الاستخدام المتباين للرموز اللغوية، أو استخدام أساليب لغوية مختلفة.

ومما يدعم أهمية دراسة دلالة الرموز اللغوية، والتي أصبح يطلق عليها التحليل الدلالي، مما يدعم أهميتها، وجود العديد من الأنواع للمعاني التي يمكن أن تشير إليها الألفاظ، أو الكلمات، أو الرموز اللغوية بصفة عامة، ومن هذه الأنواع ما يلي**(محمد عبد الحميد:١٩٩٧، ص ص.١٦١-١٦٣):**

١.**المعنى الأساسي أو الأولى أو المركزي**: ويسمى أحيانا المعنى التصوري أو المفهومي أو الإدراكي، وهذا المعنى هو العامل الرئيس للاتصال اللغوي، والممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة، وهي التفاهم ونقل الأفكار، ويشترط لاعتبار متكلمين بلغة معينة أن يكونوا متقاسمين للمعنى الأساسي، ويطلق أيضا المعنى الصريح، وهو المضمون الإخباري أو المنطقي المباشر.

٢.المعنى الإضافي أو العرضي أو الثانوي أو الضمني: وهو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق ما يشير إليه إلى جانب المعنى التصوري، فيتجاوز المعنى الصريح المجرد، فكلمة يهودي على سبيل المثال ترتبط في معناها الصريح بالديانة اليهودية، لكنها تتجاوزها في معناها الضمني إذا أشارت إلى المكر والخديعة وهذا المعنى زائد وليس ثابت، وإنما يتغير بتغير الثقافة أو الزمن أو الخبرة.

٣.المعنى الأسلوبي:وهو المعنى الذي تكشف عنه اللغة بالنسبة للظروف الاجتماعية للكاتب(المرسل)مثل رصد مفردات معينة تدل على الموطن، أو الطبقة الاجتماعية، كما أنه يكشف عن مستويات أخرى مثل الشخصية والبيئة الاجتماعية.

٤.المعنى النفسي أو الانفعالي:وهو يشير إلى ما يتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد متأثرا بالمعاني الذاتية النفسية للألفاظ عند الكاتب في زمن الكتابة.

٥.المعنى الانعكاسي:وذلك عندما تستخدم الكلمة في معنى يختلف عن المعنى القريب لها، فتسعى حينئذ إلى تنفير القريب وإحلال آخر إلى مكانه، مثل استخدام كلمة بشّر في غير معناها في الآية القرآنية ﴿فبشّرهم بعذاب أليم﴾ **[سورة آل عمران:الآية. ٢١].**

٦.المعنى التنظيمي: والذي يظهر من خلال ارتباط الوصف بموصوف معين، رمى كرة المرادفات في الوصف، مثل كلمة خسوف، وكسوف، فالأولى ترتبط في المعنى بالقمر فنقول خسوف القمر، والثاني بالشمس كسوف الشمس.

٧.المعنى المرتبط ببناء الجملة أو العبارة: وذلك مثل الاختيار بين تركيبات نحوية مسموح بها مثل المبنى للملوم والمبني للمجهول، وكذلك تنظيم الجملة وترتيب الكلمات وإبرازها وتأكيدها.

وهذه الأنواع المختلفة للدلالة ترتبط أكثر بالدلالة الضمنية، التي تدخل في كل هذه الأنواع عدا المعنى الصريح، تؤكد في نفس الوقت على أهمية دراسة دلالة الألفاظ والرموز اللغوية للكشف عن المعنى المستهدف.

ب.**محور التغيير الدلالي**:ويتضمن أسباب التغييرات الدلالية الداخلية والخارجية، وبل التغيير وأشكاله ومجالاته إضافة إلى بحث المجاز وماله من اتصال وثيق بالمعنى وتبدلاته، فالتغييرات تحدث في اللغة دائما لأنها نظام للتواصل بين الناس مرتبطة بأحوالهم وظروفهم الاجتماعية والثقافية والعقلية، وهذه الأحوال والظروف لا تسير على وتيرة واحدة، ومتى توفرت الأسباب حدث التغيير حسب طرق وأصناف معينة ، وقد ميز العلماء بين عدد من أسباب التغير الدلالي **(http://www.angelfire.com):**

أ. الأسباب التاريخية: وهي أسباب ناتجة عن تغير المجتمع أو الأشياء أو تغير النظرة إليها، ويمكن تمييز عدد من الأسباب التاريخية:

١. **تغير الشيء وبقاء اللفظ**: فالشيء قد يتغير شكله أو وظيفته ولكن اسمه يبقى فيظهر اختلاف بين الشيء الأول الذي وضع له الاسم والشيء في الوقت الحاضر، ومن أمثلة ذلك:

الخاتَم، فهو لفظ مأخوذ من الجذر (ختم) الذي يعنى "طبع" ومنه الخِتام وهو الطِّينُ الذي يُخْتَم به علـى الكتاب، وسميت الحلقة التي تُلبس في الإصبع خاتما لأنه يطبع بها على الكتاب، ثم اتخذت حلية وزينة ولم يعد لها علاقة بالختم.

٢. **تغير موقفنا من الشيء:** إذا كان المعنى هو ما نملكه من أفكار وتصورات عن المشار إليه، فمتى تغيرت هذه الأفكار والمواقف تبعها تغير المعنى، من ذلك مثلا:

الخمر: كانت في الجاهلية **رمزا للكرم والضيافة** يتفاخر الناس باقتنائها ودفع المال لشراء دنانها، والشعراء يصفون آنيتها ولون شرابها، ولما جاء الإسلام حرم تعاطيها وأصبحت أم الخبائث، ومن شربها لحقه العار ووصف بالفسق وأصبح من الفجّار.

٣. **تغير معرفتنا بالشيء:** ما نملكه من معرفة عن الشيء يسهم في بلورة معناه في أذهاننا، ومتى تطورت هذه المعرفة تبعها تطور وتغير في معنى الشيء، ومن أمثلة ذلك:

الذَّرّة: كان القدماء يظنون أنها أصغر جزء للمادة، لذلك يطلق عليها اليونان لفظ **atom** أي الجزء الذي لا يتجزأ، ولكن علم الفيزياء الحديث كشف أن هناك أجزاء أصغر من الذرة هي الإلكترونات والبروتونات والنيوترونات.

(ب) الأسباب الاجتماعية والثقافية: المجتمعات الإنسانية دائما في حالة تطور وتغير بسبب الاحتكاك بشعوب أخرى عن طريق الغزو العسكري أو الثقافي، وكذلك بسبب ما يجد من ثقافات وأفكار وما ينتشر من أديان ومذاهب وفلسفات، وقد تعرضت مفردات العربية إلى تغييرات كثيرة وواسعة بسبب مجيء الإسلام بدين جديد وثقافة دينية ودنيوية تختلف عما عرفوه في الجاهلية، يقول ابن فارس:

مما جاء به الإسلام - ذكر **المؤمن** والمسلم والكافر والمنافق. والعرب إنَّما عرفت **المؤمن** من الأمان والإيمان وهو التصديق. ثُمَّ زادت الشريعة شرائطَ وأوصافاً بِهَا سُمِيَ المؤمن بالإطلاق مؤمناً.

(ج) الحاجة إلى التسمية: اللغة وسيلة للتواصل قائمة على استخدام علامات لاستحضار الأشياء والأفكار، ومتى جد شيء احتاج إلى علامة تفصح عنه وتشير إليه، واللغة بها شيء من المحافظة؛ لذا قلما نجد لفظا وضع وضعا من غير سابق، والأكثر أن نجد اللفظ مشتقا من جذر يدور حول معان تشارك

الشيء المراد تسميته في معناه، أو نجده مستعارا من معنى آخر يشبهه في وجه من الوجوه ومن أمثلة تغير دلالات الألفاظ بسبب النقل من معنى إلى آخر:

اصطلاحات العلوم والفنون: نافذة، ملف، مجلد، فأرة (حاسوب).

(د) كثرة استعمال الكلمة: هناك كلمات يكثر استخدامها في مجالات كثيرة مما يؤدي إلى تغير معناها عن طريق التخصيص، مثل:

- جذر: أصل النبات تحت الأرض.
- جذر: الحروف الأصول في الكلمة.
- جذر: رقم رياضي.

(هـ) أسباب عقلية: من أسباب التغير الدلالي وجود علاقة بين شيء وآخر مما يؤدي إلى نقل اللفظ من شيء إلى آخر وقد تكون تلك العلاقة المشابهة أو غيرها.

- **علاقة المشابهة**: تؤدي إلى استعارة لفظ من شيء إلى آخر، ومن أمثلتها:
  - فم: الثغر، فتحة القربة، فتحة القارورة.
- **علاقات غير المشابهة:** وهي ما يطلق عليها علاقات المجاز المرسل، مثل:
  - الحاليّة: حمة العقرب: سمها > إبرتها .

(و) أسباب نفسية: ومن مظاهرها:

- **الخوف من العين:** قد يؤدي الخوف من الإصابة بالعين إلى تسمية الشيء الجميل باسم قبيح، مثل: شوهاء: القبيحة > المرأة الجميلة.

وللتغير الدلالي طرق مختلفة تسلكها الكلمات متى وُجدت الأسباب اللغوية والتاريخية والاجتماعية والنفسية المناسبة التي تؤدي إلى تغير الدلالة، وأهم هذه الطرق هي (**http://www.angelfire.com**):

- **تخصيص الدلالة**

وهو أن تتغير دلالة الكلمة التي كانت تدل على معانٍ كلية عامة لتصبح تدل على معنى خاص، ويمكن أن نميّز في مفردات العربية نوعين من التخصيص: تخصيص لم يؤدِّ إلى لحن، وتخصيص أدى إلى لحن:

✓ **تخصيص لا يُعدّ لحنا:** هي تلك التغييرات التي حدثت في عصور قديمة في العربية قبل زمن الاحتجاج أو أثناءه، ويدخل فيه أيضا تخصيص الوضع الاصطلاحي في ألفاظ العلوم كالفقه والكلام والفلسفة والنحو وغيرها.

المعنى قبل التغيير	المعنى بعد التغيير
الطب: العامل الحاذق	العلاج، السحر
مأتم: اجتماع	اجتماع للعزاء
الطرب: خفة تصيب المرء	الفرح
لحْم: في العبرية والآرامية تعني الخبز ويبدو أن أصل معناها في السامية الأولى هو "الطعام"	أجزاء الجسم الحي
الَّسبْت: الدهر	يوم خاص من أيام الأسبوع
الموسم: اجتماع الناس في أيام معلومة محددة	اجتماع الناس في الحج
شرى: قايض، أي بادل سلعة بأخرى	قبض الشيء ودفع ثمنه نقداً
باع: قايض، أي بادل سلعة بأخرى	دفع الشيء وقبض النقد ثمناً له

- **تخصيص يُعدّ لحنا:** وهي تلك التغييرات التي حدثت متأخرة وبدون وضع علمي.

المعنى قبل التغيير	المعنى بعد التغيير
الطهارة: النظافة	الختان
الحُرمة: ما لا يجوز انتهاكه من مال أو نفس أو عرض	الزوجة، المرأة
الوَرد: نَوْر كل شجر	زهر شجر معروف
اليقطين: كل شجر ينبسط على الأرض كالقثاء والخيار والبطيخ	القرع
الإسكاف: كل صانع	صانع الأحذية، النجار
الغنم: الضأن والمعز	الضان

ج.محور العلاقات الدلالية: يتضمن الترادف والاشتراك اللفظي والأضداد الفروق اللغوية.

وتسعى الدراسات الدلالية الحديثة إلى مجموعة من الغايات منها(**قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.**١١٧):

١. الكشف عن طبيعة المعنى وهي المسائل الجوهرية في الدرس الدلالي، ويمكن تسجيل كثير من النظريات التي حاولت رد الدلالة إلى مصادر متعددة مثل: الربط بين التصور والمعنى.

٢. رصد المعطيات التي تسهم في تحديد المعنى وتخصيصه (السياق، المقام، المعجم).

٣. الكشف عن العلاقة الدلالية بين الكلمة مثل تنوع الألفاظ الدال على معنى واحد.

٤. تحديد الأسباب الداخلية للمعنى (أسباب صوتية، صرفية، نحوية...الخ) والخارجية (العوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية)التي تؤدي إلى تحديد وتغيير المعنى.

٥. محاولة تحديد القوانين التي تضبط المعنى من حيث استعماله وتغييره وتطوره.

٢.التوظيف المنهجي لخطوات التحليل السيميولوجي على بعض الصور

بين الباحث الدانماركي "لويس يامسلاف" الغرض من التحليل السميولوجي قائلا : "هو مجموعة التقنيات و الخطوات المستخدمة لوصف و تحليل شيء باعتباره له دلالة في حد ذاته و بإقامته علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى، و يمثل التحليل السميولوجي بالنسبة لـ "رولان بارث" شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الأيقونية أو الألسنية على حد سواء، يلتزم فيه الباحث بالحياء اتجاه هذه الرسالة من جهة، و يسعى فيه من جهة أخرى إلى تحقيق التكامل من خلال التطرق إلى الجوانب الأخرى السيكولوجية، الاجتماعية، الثقافية ...) التي يمكن أن تدعم التحليل بشكل أو بآخر(**فايزة يخلف: ١٩٩٨، ص.١٧)**.

يهتم تحليل المضمون السيميولوجي، بالتحليل الكيفي لنظام الرسائل بمعنى الكشف عن المعنى الحقيقي للرسائل، وكذا المعاني الخفية الغائبة عن ذهن القارئ، لهذا يفيد هذا المنهج في الرفع من القيمة الجمالية والاتصالية للصورة وتطوير حسن الملاحظة ودقة النظر واكتساب المعارف وتوسيعها.

لهذا الغرض ستتبنى الدراسة نفس الطريقة التي تعمدتها "مارتين جولي" في تحليل الصورة كما سيتبين ذلك لاحقا.حيث اقترن التحليل السيميولوجي في أولى كتاباته بالطب، حيث كان يكرس لدراسة أعراض المرض، ثم دخل ميدان اللسانيات ليهتم بدراسة العلامات وأنظمة العلامات في

حضن المجتمع، وقد استعاره عالم اللسانيات "فرديناند دي سوسير" في الكشف عن طبيعة العلامات وحسبه أن العلامة اللغوية مكونة من عنصرين هما الدال والمدلول وهما مرتبطين ارتباطا بنيويا مثل الورقة النقدية حيث لا يمكن فصل الوجه عن الظهر .

كما لقت هذه الفكرة تطورا واستمرارية في ما بعد من طرف **"رولان بارث"**، الذي يعتبر **أول من وضع منهجية توظيف التحليل السيميولوجي في الصورة**، والتي طبقها على المثال الإشهاري "العجائن بنزاني" في كتابه "بلاغة الصورة" تحدث عن مستويين في قراءة المعاني.

- **مستوى المعاني المتلقاة**: معاني المعجم والتي تسمى معاني التعيين.
- **مستوى المعاني المتطفلة الإضافية**، والتي تكون ضمنية في اغلب الأحيان والتي تسمى معاني الإيحاء **(دليلة مرسلي و أخرون: ١٩٩٥، ص. ١٩).**

وعلى هذا الأساس الذي قدمه بارت "و "لوران جير فيرو" (Laurent Gervereau) في تحليل الصورة، وهي الطريقة التي سنعتمدها في دراستنا هذه كونها طريقة واضحة الخطوات ويسيرة من حيث التطبيق، كما تعتبر طريقة شاملة في تحليل الصورة الصحفية الثابتة بجميع أنواعها ومجالاتها وعلى رأسها الصورة الفنية والصورة الإشهارية والكاريكاتورية، وذلك على خلاف الكثير من الكتابات السيميولوجية التي تركز بشكل خاص على الصورة الصحفية الإشهارية والتي يرى فيها الباحثون ميدانا خصبا لما تحويه من نية في التبليغ والتأثير وما تتضمنه من رسائل إعلامية موجهة، وما من شك في ان الصورة الصحفية بجميع أنواعها لا تقل أهمية عن الصور الإشهارية في الشوارع والتلفزيون و الانترنت.

وعلى حد تعبير"جيرفيرو" "ما يهم السيميولوجي" (الباحث في السيميولوجيا) هو معنى الصورة، ما الذي أراد أن يعبر عنه الفنان أو المصور

وما هي الرموز التي استعملها من أجل ذلك، وبالتالي الباحث يدخل الصورة في شبكة تحليل بحيث يهتم بمكونات هذه الصورة ودلالات هذه المكونات...وعلى هذا فالسيميولوجيون يتجاوزون في دراستهم ما نسيميه بـ"الدال" أي المعنى الأولي القاعدي إلى المدلول أي المعنى الاسقاطي (**Laurent Gervereau, 1997, p.34-38.**)وشبكة التحليل التي يقترحها "جير فيرو" والتي سنطبقها في بحثنا هذا تقوم على عدد من الخطوات:

٢,١ شبكة التحليل السيميولوجي للصورة الفنية

أولا:المقاربة الوصفية

يقول "لوران جير فيرو":"قد تبدو مرحلة الوصف مرحلة ساذجة ولكنها تبقى أساسية، فانطلاقا من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط يبنى التحليل الناجح فأن تصف معناه أنّك تفهم (**Laurent Gervereau, 1997, p40.**)وحتى تسهل عملية الوصف هذه يضع "جيرفيرو" مجموعة من الخطوات التي يرى أنها قاعدية وضرورية:

١. الجانب التقني

ونعني به كل المعطيات والمعلومات المادية التي تخص الصورة المعنية ويندرج تحت هذا الإطار:

- **اسم المرسل** أي صاحب اللوحة.
- **تاريخ الإنتاج**.
- **نوع الحامل والتقنية** المستعملة ونعني بالتقنية نوعية الورق أو القماش وكذلك طبيعة الألوان الموظفة، زيتية أو مائية..
- **شكل إطار اللوحة وحجمها العام**.

٢.الجانب التشكيلي

يبقى التحليل التشكيلي بغض النظر عن القيمة الفنية للصورة ضروريا، وهذا التحليل يستند إلى عدة نقاط ثانوية، أولاها

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها**، وهذا الحصر لأهم الألوان المستعملة في اللوحة يساعدنا فيما بعد على حسن التأويل، فالألوان على حدّ تعبير "جير فيرو" قفزت من وظيفتها كمادة بصرية إلى وظيفة رمزية **(Laurent Gervereau, 1997, p.46-)**.ولقد حدد السيميولوجيون لكل لون دلالته كما سنرى ذلك لاحقا.
- أما في النقطة الثانية فنتطرق إلى التمثيلات الأيقونية التي جاءت في اللوحة، ويمكن تقسيمها إلى فئتين:
- تلك المتعلقة بالهيئة الإنسانية والأشكال الحيوانية والنباتية.
- تلك المتعلقة بالأشكال الهندسية.

وهذه الأيقونات تسمح لنا أيضا بالتعرف على الخطوط الرئيسية في اللوحة، مع العلم ان لكل شكل من الخطوط دلالته الرمزية، فبينما الخطوط المستقيمة (الأفقية والشاقولية) توحي بالثبات والصرامة، نجد ان المائلة توحي بالديناميكية والحركية، أما المنحية فتعطينا الإحساس بالنعومة والأنوثة **(Dominigue Serre-Floersheim : 1993,p 22.)**.

٣.الموضوع

وما يهمنا في هذه الخطوة من الوصف يتعلق بشكل أساسي **بالقراءة الأولى للوحة**، وهذه القراءة تتطلب منّا بداية معرفة **علاقة النص بالصورة**، فالعنوان سواء وضع من طرف صاحب العمل الفني أم لا، يبقى ركيزة أساسية في تشكيل المعنى، وفي هذه المرحلة علينا ان نبحث فيما إذا كان العنوان يعكس حقيقة التمثيل الأيقوني في اللوحة أو لا، وفي كلتا الحالتين نكون أمام معنا مغاير تماما إذا أخذنا بعين الاعتبار ما للعنوان كرسالة لسانية من دور توجهي في قراءة الصورة**(Laurent Gervereau, 1997, p.50)** .

ثم تأتي في **المرحلة الثانية القراءة الأولية لعناصر اللوحة**، وهو ما يعرف سيميولوجيا **بالمستوى التعييني**، أي أننا نعيّن عناصر اللوحة بإعطائها معناها الأولي البسيط، وذلك حتى نتمكن في مرحلة لاحقة من التحليل من الإسقاط الحسن للمعاني الضمنية.

وكما يقول (Hjemslev) (هيجيمسلاف):"نستخرج أمرين من العملية السيميولوجية: التعيين(Dénotation) والتضمين (Connotation) والتعيين يعتبر الأبسط أما التضمين فهو أشدّ الاثنين تعقيدا.

ثانيا: مقاربة دراسة بيئة اللوحة

ونعني السياق الذي أنتجت فيه اللوحة، والذي تسمح لنا دراسته بتفادي التأويلات الخاطئة التي قد يحدثها الوصف الأولي لعناصر اللوحة، وهذا ما يدفعنا إلى معرفة الوعاء التشكيلي الذي تنتمي إليه اللوحة أي، إلى أي الاتجاهات الفنية تنتمي هذه اللوحة ثم و في المقام الثاني نبحث في علاقة اللوحة بالتاريخ الشخصي لصاحبها وذلك بغرض الكشف في مستوى لا حق عن ما الذي دفعه إلى إنتاجها، وهذا ما يرتبط أساسا بنشأته وطبيعة ميولاته النفسية ومحيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه.

ثالثا:المقاربة السيميولوجية

في هذه المرحلة نصل إلى الهدف المنطقي من خطوات التحليل السابقة والمتمثلة في الوصف الأولي ودراسة سياق اللوحة أو بيئتها، ففي هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي للوحة أو لأي صورة كانت، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمنية بالدلالة الحقيقية للدليل، بحيث أنها تربط هذا الأخير وواقعه الخارجي.

وكما يوضح (Hjemslev) التضمين يتموقع على المستوى الرمزي، بمعنى أنه يحيل إلى كون الصورة توحي بما هو ابعد مما تمثله، فالتضمنية تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بعلاقة التأثير الحادثة حين التقاء الدليل مع

أحاسيسي ومشاعر القرّاء، وعلى هذا الأساس يكون المستوى التضميني مرتبط بالإطار السوسيو ثقافي الموجود فيه **(Laurent Gervereau, 1997, p.75)**.

ولقد وضح هذا جليا "رولان بارت" مؤكدا على ضرورة الكشف عن ما تخفيه الصورة المقدمة للجمهور من تعسف إيديولوجي_في اعتقاده_ وعدم النظر إليها بسذاجة:" انبثقت هذه التأملات في اغلب الأحيان من مشاعر فقدان الصبر أمام الطبيعة التي تضفيها الصحافة والفن والمعاني المشتركة على الواقع بدون توقف...انه من المؤلم ان نرى في كل لحظة خلطا بين الطبيعة والتاريخ فيما ترويه أحداثنا، أريد من خلال العرض التزييني معالجة التعسف الإيديولوجي الذي يوجد فيما اعتقد متخفيا فيه **(دليلة مرسلي وآخرون، ١٩٩٥، ص ٢١)**.

وعليه فان جوهر الدراسة السيميولوجية للصورة أو لغيرها من النظم الاتصالية حسب "بارت" هو الكشف عن الإيحاءات والمعاني الخفية من ورائها أي الرسالة الحقيقية التي تودّ إيصالها، وهذا ما نسعى إليه في تحليلنا.

رابعا: نتائج التحليل

وهي المرحلة الأخيرة في شبكة تحليل "جيرفيرو" وهي الحوصلة التي نخرج بها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة.

٢،٢ شبكة التحليل السيمولوجي للصورة الإشهارية

أولا. المقاربة الوصفية، وتتضمن:

المرســـــل أو مبدع الرسالة

- ✓ ذكر اسمه أو مجموعة المرسلين.
- ✓ أو اسم الشركة أو المؤسسة.
- ✓ أو المجلة التي أرسلت هذا العمل.

الرسالـــة

- ✓ عنوان الرسالة.
- ✓ تاريخ الرسالة وظروف ابتداعها.
- ✓ نوعها هل تنتمي هذه الصورة إلى الصور الإشهارية لمنتج معين، أو ملصق فيلمي، أو لحملة انتخابية،....الخ).

محاور الرسالة

- وذلك بذكر كل من الرموز **البصرية المتعلقة بالصور** أو ما يسمى بصورة الصورة، أي كل ما هو موجود في الصورة من أشخاص ومنتوجات (غذائية، حقائب، سيارات، عطور...الخ) حيوانات(جمال، بقر....الخ)، **الرموز البصرية غير المتعلقة** بالصور أو ما يسمى (صورة اللاصورة) مثل الرسالة الألسنية الكلمات والأحرف أو ما يسمى بالفونيمات والمونيمات وكذلك المنحيات إن وجدت.
- الأشكال والخطوط.
- عدد الألوان والمساحات المهيمنة.

٢. المقاربة النسقية

- **النسق من الأعلى (الرسالة البصرية)**

1. ما هي أهم تقنياتها الصور الإشهارية؟.
2. من أنجز الصور الإشهارية وما علاقتها بحياة المجتمع المعاصر.

- **النسق من الأسفل (الدعاية)**

1. هل عرفت هذه الرسالة البصرية انتشارا وقت انجازها؟ أم لاحقا؟، أي بعد ذلك.

٢. ماهي المعايير والشهادات التي بين أيدينا لشكل هذه الرسالة المسلمة عبر تاريخ إنجازها **(التأثير)**؟.

٣. المقاربة الإيكونولوجية، وتشمل:

- **المجال الثقافي والاجتماعي**

١. هوية الرسالة.

٢. معرفة الأماكن.

٣. السنن الموضوعية.

٤. الديانة وتأثيراتها.

- **مجال الإبداع الجمالي في الرسالة**

١. سنن الأشكال والخطوط: وذلك بتقسيم الصورة بخط عمودي واحد يقسمها إلى قسمين الجزء الأيسر الذي يدل على المستقبل القريب والأيمن الذي يدل على الماضي القريب هذا إذا كانت الصورة مصممصها عربي أما إذا كانت الصورة صممها أجنبي فتكون العكس.

٢. سنن الألوان (بمعنى هل تحققت الوحدة الجمالية بانسجام الألوان وترابطها أم لا).

٣. السنن التشكيلية: إن التكوين الجيد هو الذي لا يشتت العين من خلال توازن العلامات التي تحتويها الصورة، وتكامل معانيها حتى نصل على المعنى النهائي والمقصود تحقيقه من وراء هذه الرسالة، ولكي نتعرف على أهمية التكوين، وإن كان جيدا أم لا في الصورة، وذلك بدراسة مختلف السنن التشكيلية التي جاءت في الصورة. وذلك بتقسيم الصورة إلى أربع اسطر.أي كيف وضع المصور الرموز المفتاحية.

٤. المقاربة السيميولوجية، وتشمل:

- **مجال البلاغة والرمزية في الصورة**

أولا:العلامات البصرية التشكيلية

١. التحليل الشكلي أو التقني للرسالة

١,١ التحليل المورفولوجي:

- **المدونة الهندسية**: كأن نقول وردت الصورة في شكل مستطيل طوله ٢٥ سم وعرضه ١٥ سم، والمستطيل مستحب تستريح له العين ولكن ليس كل مستطيل يحظى بمثل هذه الميزة، فالمستطيلات التي تعرض السلعة أو الخدمة عرضا أفقيا غالبا ما توحي للمتلقي بعدم قوة الطرح الإشهاري.وقد ظهر في الدول الغربية اتجاه جديد في إخراج الصورة الإشهارية في شكل دائري أو بيضاوي بينما المربع غير مستحب(**فايزة يخلف:١٩٩٦، ص. ٩٧**).

٢,١ التحليل الفوتوغرافي: نتناول في هذا المجال :

- **التأطير** (فقد هجر مصمموا الصور الإشهارية في الآونة الأخيرة فكرة استخدام الإطارات المزخرفة، التي يبدو فيها كثيرا من التصنع واتجهوا نحو الخطوط البسيطة وترك مساحات من البياض لتقوم مقام الإطار، ومهمة الإطار في حالة استخدامه هو خلق إحساس بالوحدة الإشهارية وضم أجزائه بعضها إلى بعض وزيادة قوة لفت النظر**)**.
- **اختيار الزوايا:** زوايا النظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المنظور له، فالمشاهد ليس بالضرورة أن يركز على نفس زاوية النظر التي نركز عليها في الموضوع، ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور أو الفنان في حالة تصويره أو رسمه، لهذا علينا أن نطرح سؤال من أي

زاوية ننظر للموضوع؟ فنجد أن الصورة الفوتوغرافية مثلا هي من وضع الفوتوغرافي الذي يختار موقعه ضمن عملية التصوير، ليحدد إطار الموضوع الذي سيلتقطه بضبط الإنارة وكميتها، أما الصورة الإشهارية فالتركيز يكون على زاوية النظر الوجهية التي تقابلنا وجها لوجه وكأنها تخاطبنا فهي تهتم بأشكال التصوير أي كيفية تصوير المنتج هل ببؤرة أمامية قريبة أو بعيدة وكيفية اختيار الزوايا هل من اليمين إلى اليسار أو العكس.

- **حركة العين**:يكون استقبال الصورة في المرحلة الأولى مجملا، فالعين تمسح الصورة، ولكن تبثها على نفس الإطار، ليس بالكيفية الخطية التي نتلقى بها النص، لكن هذه القراءة المجملة تلبث لتصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية، لأن تركيز بصرنا على الصورة سوف لن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة، لذا يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية، محددة بذلك مسار الصورة.
- فالعين تسير في حركتها الطبيعية من اليمن إلى اليسار وفق أحرف لاتنية هي (Z.T.S.L.J.L.C) **(Robert Martin :1989,p32)**. وعليه فالعين في رحلتها تسير من اليمن وذلك بالتركيز على التناسق في الصورة ثم على الألوان، والأبعاد ثم بعد ذلك تركز من اليسار على اللغة والمنطق، والأرقام، والتحليل، والترتيب والتصنيف) **(محمد يوسف رجب الهاشمي: ٢٠٠٦، ص. ٦٨)**.
- **وضع المركز البصري** إن مركز الصورة الثابتة وبالأخص الصورة الإشهارية لا يقع في مركزها الهندسي تماما، لأن النقطة التي تستريح العين إلى الاستقرار عليها ليست المركز الهندسي للمستطيل أي النقطة التي يتقابل فيها منصفا الأضلاع، ولكنها هي النقطة التي تعلو المركز الهندسي بمقدار ٥ % في عرف الأخصائيين وبمقدار ١/٨ في نظر

أخصائيين آخرين، كما تقع أيضا إلى اليمن قليلا من المركز الهندسي.فعرض الأشكال تحدث حسب التقاطنا البصري، أي أين يكون حقلنا البصري، وهو مقسم إلى ثلاثة مناطق:

- **ارتفاع العين**:وهو العالم الذي يلاحظه الفرد في البداية، والصورة المحققة في هذا المستوى تظهر كشاهد موضوعي للحقيقة، يعرف أيضا بالزاوية العادية أو المشهد المقابل.
- **الزاوية الفوقية (La Plangée)**: وهي زاوية الرؤية من فوق إلى تحت، وفيها يكون الفرد هو المتحكم والمسيطر على المنظر الذي يراهن ولمستقبل هذه الرسالة وسائل رد الفعل، كون الدلالة التي تحملها هذه الزاوية هي التصغير أي تقديم الشيء من الأهم إلى المهم.هذا النوع من الصور هو الأكثر ملائمة.
- **الزاوية التحتية (La Cantre Plangée)**:وهي الزاوية من تحت إلى فوق، ومن خلالها الفرد يتحكم بفضل محيطه.فزاوية التقاط النظر، هذه تضع الأشخاص في حالة مقلقة، لأن هذا النوع من الصور يحمل دلالة للتحذير، تمثل الخطر، و تعطي قيمة كبيرة للشخص المصور أو المرسوم وتبرز عظمته، وكلما زاد التأكيد على الصورة، يعني أن الفرد في خطر، فالمستخدم لهذه الزاوية يهدف للنقد أو التحسيس بالخطر.

➢ **الجدلية الفوتوغرافية (ضوء/ظل):** تعتبر الإضاءة من أهم العناصر التي تثير الانتباه في الصورة، فالهالة الضوئية تعمل على تقريب أو تبعيد الموضوع أو الشخصية، فلا بد علينا أن نأخذ بعين الاعتبار المعنى المقدم من طرف الإضاءة ونحن نقرأ الصورة، فإذا كانت الإضاءة في الصورة الإشهارية على الجانب الأيسر فالمنتج المقدم يعد منتجا مستقبليا أما إذا كانت الإضاءة مركزة على الجانب الأيمن فالمنتج

مرتبط بالماضي أي بالأصول والتقاليد، وكذلك المعرفة بالفعل.لذا وجدنا عدة أنماط للإضاءة منها الإضاءة الآتية من الأمام، أو إضاءة ثلاث أرباع الصورة، وهي تضيء أحجام أو خطوط معينة مركزة، قصد إعطائها قيمة عليها.أما الإضاءة الآتية من العمق، بحيث يكون الموضوع أو الشخصية أمام الناظر إليها، بحيث تتموقع الإضاءة وراء الشخصية تارة تاركة بعض الإضاءة المعاكسة للنهار(الظل)، وهذا غالبا ما نجده في المنتجات الإشهارية الخاصة بالتجميل والزينة وعروض الأزياء.ولهذا السبب يوصي خبراء الإشهار إلى تسليط الضوء بكميات قوية على المنتج ومحتواها مع اختصار المساحات الظلية في أرضية (المؤخرة) الصورة الإشهارية التي ينبغي أن تصمم بالشكل الذي لا يجعلها ملفتة للنظر في حد ذاتها، فلا تكون بألوان و بزخرف يجعلها تبرز على الفكرة المعروضة، بل يفضل فيها البساطة والألوان الخفية.

- **التحليل التيبوغرافي:** إن الوظيفة الأولى للحروف أو الرسالة اللغوية هي أن يساعد في نقل الرسالة البصرية، وإبلاغها للمتلقي على أن لا تستحوذ هي نفسها على نظره وانتباهه، فما هي إلا وسيلة للتعبير عما يستوجبه موضوع الصورة الإشهارية، كما يجب أن تكتب بحروف واضحة حتى تسهل قراءتها، وتتمثل عناصرها فيمايلي للترتيب الذي وضعه "درمون بريسو"(Darmond .Brisoux) " **(Moles .Abraham, 1970 :p.70)**.

- **العنوان**: يجب أن يجلب الاهتمام والنظر للوهلة الأولى فهو أول شيء يقرأ، يجب أن تكون كلماته جذابة ومثيرة تحمل معاني الجدة الآنية معا.مما سيدفع بالقارئ إلى الاستمرار في القراءة، حيث يمكن أن يحمل العنوان وعدا يحقق حاجة المستقبل أو المستهلك، والعنوان القصير هو الذي يسهل استيعابه.وقد يرافق العنوان الرئيسي عناوين فرعية

تكميلية، فهو العنصر المحدد للصورة، يمارس دور الرابط بين الوسيلة والمتلقي.

- **النص الوصفي:** ويتركب من مجموعة من الفقرات قد تكون طويلة أو قصيرة، فهو صلب الملصق أو الصورة الإشهارية الذي تتم فيه عملية الإقناع (**محمد خير الدين:** ١٩٧٦، **ص.**١٨٧)، لأنه يجيب على كل تساؤلات الفرد وحاجاته، ويستحسن أن لا يكون النص طويلا جدا، لأن القارئ ينفر منه حتى وان يكون ذلك يهمه، كما يجب أن يكتب بأسلوب واضح، ودقيق بعيد عن الحشو والإطالة والإضافات غير اللازمة، إذ يؤكد "هاس" (Haas) انه يجب الاهتمام بنقل المعلومات والتعابير التي يراد قراءتها من طرف الجمهور وعدم إضافة أي كلام زائد بنية تحقيق الإعجاب وقد يرد في النص استشهادات لبعض الشخصيات المعروفة قد جربت المنتوج مثلا، فذلك يعطيه نوعا من المصداقية ويحفز المستهلكين لاقتنائه مثلا، لأنهم معجبون بالشخصية التي تعرض المنتوج بالإضافة إلى توفر عنصر الثقة فالمستهلكين يثقون في الشخصية التي تقدم المنتج.
- **الشعار**: وهو الشيء الذي ينتبه إليه القارئ فيلتفت إليه وان كان غير مبالي بقراءة النص كليا، فيمكن لهذه الجملة البقاء طويلا في الذاكرة إذا ما كانت حاملة لإيقاع يسهل حفظه، وما الشعار إلا تعبير عن عبقرية رجل الإشهار. فهو إذن عنوان يقدم المضمون الحقيقي للملصق أو الصورة الإشهارية، له دور قوي وفعال في الحفاظ على المتلقي. وتصميمه معتمد على قوانين جد ملتزمة من جهة أخرى، وعلى مكانه وشكله من جهة أخرى، والشعار الجيد يكون سهل الحفظ، عموما يكون قصير دقيق. ويعمل على إيقاع معين، وغالبا ما يصبح الشعار مترجم للماركة التي يمثلها. أي قد يكون عبارة عن عنصر خطي مميزا لماركات تجارية، فيعتبر بصمة خاصة للمؤسسة التي يرافقها ويعتبر

كدليل بصري للتعرف عليها من خلاله ويمكن أن يكون عبارة عن رمز غير لغوي مثل لوقو مؤسسة "رونو" أو "بيجو"، أو تكون كتابة لاسم الماركة ككل بطريقة مميزة مثل **(Coca Cola)**، فيسهل تشخيص المؤسسة والتعرف عليها.

- كما يجب أن تكون الماركة سهلة النطق ومكتوبة بحروف واضحة وسميكة مقارنة بالحروف المستعملة في الملصق وهي ترد إما في مقدمة الملصق مع العنوان أو في نهايته.وليس في وسطه فذلك يقلل من أهميتها كما أنها ترد في معظم الأحيان على الرسم أو الصورة المصاحبة للنص. وعموما فان النص في الملصق الإشهاري يجب أن يكون قصيرا لا حاجة لعنوان ونص وخاتمة على حد قول هاس" **(Haas)** لأنه يجب أن يحقق الإقناع في بعض ثوان لا تتجاوز (١٠) ثوان.
- **الخاتمة:** وهي الجملة الأخيرة التي ترافق الجسم، ويمكن اعتبارها العنصر الأخير للنص، فيذكر "هاس" **(Haas)** عن الخاتمة. إنها توضح كيفية الحصول عليه إذا ما كان بالاتصال بنقاط البيع أو الذهاب إلى عين المكان وهذا النوع من التوضيحات له دوره في الحث على القيام بالفعل.كما انه بصورة وكلمات جميلة لبعض اللحظات وتتركه يتصرف، وإنما هدفه هو تحقيق لنتيجة ايجابية.وفيها يمكن أن نجد مصدر الملصق الإشهاري، أو الجهة التي أصدرته.
- كما يجب أن تتلاءم الرسالة اللغوية وما توحي به من ارتباطات سيكولوجية، بمعنى انه في حالة الإشهار عن خدمات المصانع، فان الأمر يستوجب استعمال **الخط بالبنط الغليظ الأسود** حتى يوحي بشيء من صفات المنتج المعلن عنه. وخلافا لذلك يجب استعمال **الحروف الخفيفة الرشيقة** في حالة الإشهار عن مجوهرات أو أدوات الزينة.

- **ويمكن إحصاء خطوط الحروف المستعملة في الصور الإشهارية العربية كالتالي:**
- **الخط النسخي** وهو الأكثر شيوعا، وأُطلق عليه النسخ لكثرة استعماله في نسخ الكتب ونقلها، لأنه يساعد الكاتب على السير بقلمه بسرعة أكثر من غيره، وامتاز بإيضاح الحروف وإظهار جمالها وروعتها، وتستعمل الصحف والمجلاَّت هذا الخط في مطبوعاتها، فهو خط الكتب المطبوعة اليوم في جميع البلاد العربية. وقد طوّر المحدثون خط النسخ للمطابع والآلات الكاتبة، ولأجهزة التنضيد الضوئي في الكمبيوتر، وسمّوه (الخط الصحفي) لكتابة الصحف اليومية به.
- **خط الثلث** وهو يليه ويستعمل للعناوين الرئيسية وهو من أروع الخطوط منظرا وجمالاً وأصعبها كتابة وإتقانا، كما أنه أصل الخطوط العربية.
- **الخط الرقعي** وقد أصبح نادرا ويستعمل في العناوين الثانوية.
- **الخط الفارسي** وهو أقل الخطوط استعمالا.
- وتنفرد الخطوط الأجنبية بعدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها:
- الخط الروماني **القديم** و**الحديث** وهو الأكثر استعمالا في المجلات المعاصرة.مثل اسم رولان بارث فهو مكتوب بالخط الروماني الحديث **"(Roland Barthes)**
- والخط القوطي.
- الخط المنحني.
- الخط المائل.

➢ **نوع اللون في الصورة الإشهارية:** تعتبر الألوان شأن ثقافي، فلا يمكن مقاربة لون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، لهذا وجب علينا اختيار ألوان الصورة، بتفعيل مبدأين مهمين لاختيار

الألوان هما مبدأ هارمنية الألوان، ومبدأ تباينية الألوان، فهارمنية الألوان هي التي تعمل على تدرجه لتوليد لون من لون آخر، أما تباينية الألوان هي من تخطط وتنظم إدراكنا لعناصر الصورة، فنجد بان هناك الألوان الحارة (احمر، برتقالي، اصفر)، الألوان الباردة(اخضر، ازرق، بنفسجي) دون أن ننسى الأبيض والأسود. ولهذا وجد باحثوا ومحللوا الصور الإشهارية بعدم استعمال أكثر من لون أساسي واحد، حتى تكون هناك نوع من التهوية الفنية في الصورة وأن يخصص هذا اللون لإبراز المنتج.

٢.العلامات البصرية الأيقونية:

- **التحليل السيكولوجي لأبعاد الصورة**

أ. **البعد السيكولوجي للتأطير:** هل الإطار يحترم أبعاد ومقاييس مماثلة لكل أطراف التأطير التي تضم وحدة الصورة وضم كل أجزائه أم لا، فإذا كانت شاملة لكل أجزائها يحدث هناك انسجام نفسي لدى المتلقي.

ب. **البعد السيكولوجي لاختيار الزوايا:** هل يوجد بناء متتالي للصورة فيما يخص تقريب وتكبير صورة المنتج مثلا، وإبعاد وتعميق صورة الخلفية.

ت. **البعد السيكولوجي لتبوغرافيا الشعار:** إلى ما توحي الصيغة التيبوغرافية للشعار الإشهاري مثلا.

ث. **التأثير النفسي للألوان.**

٣.العلامات البصرية المختلفة

- **تحليل التضمينات الاجتماعية والثقافية**

أ . تحليل المدونات التعينية مثل الألبسة، والديكورات، .....الخ

ب. تحليل مدونة الوضعيات والحركات والإشارات مثل النظرات،....الخ ان وجدت.

ج. تحليل سوسيو ثقافي للألوان:ماهو اللون المسيطر في الصورة وماهي دلالاته الاجتماعية والثقافية.

٤. دراسة مستويا التعيين الإدراكي والمعرفي والمستوى التضمني المتعلق بالايدولوجيا

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي	المستوى المعرفي	المستوى الإيديولوجي
المستوى التضميني	الدال		المدلول

- **التحليل الألسني:** ويتم في هذا المجال تحليل الرسالة الألسنية المرافقة للصورة الإشهارية، انطلاقا من دورها الثنائي: الترسيخ والربط. أي إبراز العلاقة بين كل من الرسالة الألسنية والرسالة البصرية.

٥.نتائج التحليل

- **نتائج تتعلق بالجانب الفني الدلالي.**

➢ هل هاته الصورة مطابقة لأهم قواعد الاتصال الأيقوني لإظهار المنتج مثلا.بمعنى هل اعتمدت على أسلوب تمثيل المنتج أم لا، والذي يعد من الأساليب المستحبة في التصميمات الفنية الإشهارات، وذلك لإيحائها بقرب الفكرة الإشهارية وبحيوية المنتج.

➢ هل تقيدت الصورة الإشهارية مثلا بأبسط قوانين الاتصال البصري المعتمد في تقديم الرسالة الإشهارية، خاصة تلك المتعلقة بالمدونة

المورفولوجية والفوتوغرافية (مثلا هل صممت الصورة الإشهارية بإطارات أو حواشي من النوع الذي يعرف بالانجليزية **bleed)** **Page)** البطاقة البريدية وهي التقنية التي يعرض بموجبها النموذج على كل صفحة أو غلاف المجلة أو الجريدة مثلا ويشترط في مثل هذا النوع من التاطيرات تقيد المصمم بنفس الأبعاد القياسية للحاشية أو الحافية التي تحيط بالصورة الإشهارية، وذلك توخيا لوحدة وتكامل وقوة الإشهار.

- أو هل صممت بأسلوب التمثيل القصصي وهي الفنية الحديثة التي استقاها مصممو الإشهار من فكرة الرواية المصورة وقد اتسع نطاق استخدام هذه الفنية في يومنا هذا حتى أصبح يشمل تقريبا اشهارات الخدمات بما في ذلك إشهار الإسكان وبيع الأراضي، اشهارات المنشات السياحية (فنادق، مطاعم)، اشهارات الأفلام السينمائية والحفلات الاستعراضية)، والمدونة اللونية.
- هل انطوت الصورة على دلالة بلاغية أم لا .لأنه لابد أن نجد في الصورة النشاط الخيالي والانفعالي في بلورة الدلالة البلاغية للصورة الإشهارية وفي تدعيم اغرائيتها أي لابد أن لا تكون عفوية في طرحها وفي فنيتها.

- **نتائج متعلقة بالجانب الوظائفي السيميولوجي.**

هل كانت الصورة عميقة نوعا ما في تمثيلها "لصورة ذات " المتلقي (الزبون) أم لا.أي هل استطاعت الصورة أن تجسد بوضوح القيم السوسيو ثقافية لدائرة متلقيها.وهل كانت غنية في تفاعل مدلولاتها .

٣,٢ شبكة تحليل الصورة الكاريكاتورية

أولا:المقاربة الوصفية

طرح كل من" لوران جير فيرو (L.Gerverau) "و "فيتيرينو سولار (V.Soulard) في هذا الشأن عناصر أكثر تقنية في عملية الوصف تسهم في تسهل عملية التحليل ، يمكن توضيحها في الآت:

١.**العنصر التقني:** ويخص مرسل الرسالة من حيث تعريفه، تاريخ إنتاج الصورة، نمط الدعيمة، الشكل.

٢.**عنصر الأسلوب:** ويضم عدد الألوان والمساحات الغالبة،الحجم، الترتيب الأيقوني الخطوط المباشرة.

٣.**عنصر الموضوع:** وفيه العنوان والصلة بين النص والصورة والأشكال المعروضة والرموز المستعملة والمعنى الأولي.
فالوصف الفاحص مثلا لمجموعة الكلمات التي يمكن أن توضع بأشكال، تجعلها تبدو مختلفة، من حيث تكبيرها أو تصغيرها، أو في خطوطها من حيث أنّها خفيفة أو غامقة، وقد تكون أحرفها في بعض اللغات مستقيمة أو مائلة، كما أن الأحرف يمكن ان تبرز عن بقية الكلمات بدرجات متفاوتة وكل هذه الأساليب في معالجتها تعبر جزءا من معاني الكلمة، وهي تأثر على قراءة وفهم الكلمات.

ثانيا: المقاربة التعينية

تتكون الرسالة الكاريكاتورية من مجموعة من الأشكال والخطوط والألوان والكتابات، وأن هذا الكل هو المسيطر في عملية إدراك الأشكال وهذا ما تعنييه المدرسة الشكلية، فالتعيين حسب جون مارتينيه(Jean Martinet) هو المدلول الحقيقي للكلمة، فرسم حمامة أو شجرة مثلا على الورق ما هي إلا مجموعة خطوط وألوان تشكل شكل الحمامة أو الشجرة في وضع يسمى دال، لتعطي مفهوم الحمامة أو الشجرة ليس إلا ن وذاك هو المدلول أي مفهوم الحمامة أو الشجرة**(Jean Martinet :1975,p.177)** .

١.الرسالة التشكيلية

وتعني هذه الرسالة كل المعلومات التي توفر لدينا عن طريق الرؤية، لمجموع العلامات المشكلة للعناصر التقنية، ولاتي توضح معنى الصورة وهي كالتالي:

- **الحامل:** وهو الأرضية، أو المادة التي نسخ أو طبع أو حفر عليها الرسم، وقد تكون ورقا مثل ما هو الحال عليه في الجرائد .
- **الإطار:** وهو الحافة، أو الحاشية التي تحد الحيز الفيزيائي للصورة.
- **التأطير:** وهو المسافة التي تتحدد بين الموضوع المصور والهدف.

- زاوية التقاط النظر واختيار الهدف: وهي المسافة التي يولدها الرسام وكأنه في موضع عدسة الكاميرا لإنجاز الموضوع.
- **التركيب والإخراج على الورقة:** ويخص الكيفية التي يتم بها قراءة الصورة، فتعمل على تنظيم البصر في توجيهيه نحو انتقاء المعلومات المرمزة **(Abraham et Moles :1970p.56)**
- **الأشكال:** وتخص وصف كل الخطوط سواءا كانت أفقية أو عمودية أو منحنية أو مائلة أو معوجة أو دائرية أو مربعة ...فلكل شكل دلالة معينة.
- **الألوان والإضاءة:** يمكن لّلون أن ينقل إلينا المحتويات بطرق مختلفة ومتعددة، فبإمكانه أن يزيد من الواقعية، وقد يزيد من الرّمزيّة، وقد يعكس حالة نفسية، وقد يكون لمجرد الزينة، أو أنه اختير لسهولة ملاحظته، وقد يكون لنقل معلومات عملية كما يفعل في أضوية المرور **(عبد الرحمان نشادي: ٢٠٠٠/٢٠٠١، ص.٥٣).**

٢. الرسالة الأيقونية: وهي تركز على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول كما هو الحال في الصور الكاريكاتورية و الصور الفوتوغرافية والتمثيلات البيانية....الخ.و عليه فهي تشكل مكونا من مكونات الصورة الكاريكاتورية لا باعتبارها تساعد على تصوير الواقع بل لما تضمره كذلك من أبعاد إيحائية عديدة ومتشعبة، لأن الصورة دائما تريد أن تقول أكثر مما تعرضه بالدرجة الأولى أي على مستوى التصريح.

٣. الرسالة اللغوية: إن الصورة الكاريكاتورية تعتمد على تمرير رسالتها على مجموعة مختلة ومتكاملة من العلامات من بينها العلامات اللغوية، وتعود ضرورة حضور هذا المكون في بناء الرسالة الكاريكاتورية لسد النقص التعبيري الملحوظ في الرسائل الأخرى وتحصين القراءة من كل انزلاق تأويلي محتمل .

ثالثا: المقاربة السيميولوجية: وهي الكشف عن المعنى الخفي في الصورة الكاريكاتورية.

رابعا:حوصلة وتقييم

٣.دلالات الألوان الأشكال والخطوط

٣,١ دلالات الألوان

اللون جزء من العالم المحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما حولنا. في روعة بارعة لا يدركها إلا من أوتي إحساسا مرهفا، ونفسا ذواقة، وعقلا متدبرا في هذا الصنع البديع، لقوله تعالى﴿ وَما ذَرَأَ لَكُمْ فِي الأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَ في ذَلِكَ لأَيَةٌ لِقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ﴾ **[سورة النحل، الآية. ١٣]**، وقوله ﷻ ﴿ ومن ءَايَاتِهِ خَلْقُ السَمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلْسنتُكُمْ وأَلْوانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لأَيَتٍ لِلْعَلَمِينَ﴾ **[سورة الروم:الآية،٢٢]**.

ومن أجل هذا حاولنا أن ندرس ونخوض مضمار هذه الحديقة الغناء من الألوان الزاهية التي تنتظم ما خلق الله في ملكوته، والذي كان موضوع محل اهتمام الكثيرين على اختلاف ثقافاتهم، وتنوع اهتماماتهم، وكان التأليف فيه متعدد الاتجاه، نظرا لاتساع مجاله ووقوعه في دائرة اهتمام الفنان والكيميائي وعالم اللغة والنفس والطبيعة...الخ.

وقد رأينا في هذا المبحث أن نتكلم عن تعريف اللون، وتسمية الألوان عبر التاريخ، وإنتاجها وتصنيفها ودلالاتها في المجتمعات المختلفة وقيمتها وكذا دلالات الأشكال والخطوط.

١.تعريف اللون وتسميته عبر التاريخ

١,١ تعريف اللون

إن اللون هو الأثر الناتج عندما تنعكس الأشعة الضوئية من على شيء معين، فالضوء ينعكس من عليه إلى أعيننا، مما يجعل الوردة ولونها مرئية لنا.

فاللون إذن هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأن الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تحقق الوحدة الجمالية. فهي كالأنغام في الموسيقى وتمثل الاتزان والتماثل والإيقاع وإذا كان ""كاندسكي" من الفنانين المعاصرين الذين يرون أن اللون موسيقى عملا بالتجريدية وغيرها من المدارس المعاصرة**(http://www.dci-designs.com)**.

فهو كذلك تفسير لحالات فسيولوجية وسيكولوجية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالات النفس المتقلبة وأطوارها العميقة من حب وكراهية وارتياح وطمأنينة وغيرها فلذا كان للون رمزية ودلالة تلازمه في غالب الأحيانk ولهذا ترجع أهمية اللون، في الرسالة البصرية إلى أنه يساهم مساهمة فعالة في إبلاغ الرسالة في كل خطواتها من حيث الإدراك وجذب الانتباه وخلق جو وجداني وانفعال ملائم عند المستقبل (**فايزة يخلف:**١٩٩٦، **ص.**٨٣).

فاللون إذن هو **إحساس** وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية**(http://ar.wikipedia.org)**، أما المصورون، وعمال المطابع، والعاملون في الصباغة، فيقصدون **بكلمة اللون،** هي المواد التي يستعملونها في عملية التلوين(**سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:**٢٠٠٨، **ص.** ٢٠١).

٢,١ تسمية الألوان عبر التاريخ

لقد اختلفت آراء العلماء حول بداية تسمية الألوان وتطورها، وحول تقسيم مجموعة الطيف عند الشعوب المختلفة ما بين مؤمن بالعشوائية المطلقة،

ومناد بوجود نوع من المنطقية، أو بوجود نوع من التتابع التاريخي، أو التسلسل الزمني العام.

ويمكن تلخيص آرائهم فيما يأتي (**أحمد عمر:**١٩٩٧، **ص ص.٢٠-٢١):**

- **الرأي الأول:**

وهو الذي ساد لمدة طويلة في القديم-ويكاد يهجر الآن-حيث يرى أن اللغات تقسم مجموعة الطيف عشوائيا. فتصنيف الألوان وتسميتها – على هذا الرأي-عملية لغوية صرفة.

- **الرأي الثاني:**

وهو يتفق مع الرأي الأول في نفيه لوجود تتابع عام معين تسير فيه اللغات، ولكنه يخضع وجود اللفظ أو عدم وجوده للأهمية الوظيفية للون، والحاجة إلى استعماله.وهذا يتوقف على نوع البيئة، والموجودات الطبيعية فيها من ناحية، وعلى عامل الثقافة والتقدم الحضاري من ناحية أخرى.

- **الرأي الثالث:**

وهو السائد حاليا، فهو يرى أن تصنيف الألوان وتسميتها قام-منذ قام-على أساس من نظام الإدراك الحسي البشري، وفسيولوجية رؤية الألوان، ولذلك فهو أبعد ما يكون عن العشوائية، وأقرب ما يكون إلى العالمية.

ويتصور أصحاب هذا الرأي الألوان كشريط متصل متدرج يبدأ بالألوان ذات الموجات العالية(الأحمر)، ويتدرج في الهبوط حتى يصل إلى الألوان ذات الموجات المنخفضة (الأزرق)، وأن التدرج يمر بنقاط يصعب على العين تمييزها عما قبلها وما بعدها، تسمى الألوان الانتقالية، ولذا يتخطاها،

وبنقاط أخرى بارزة يمكن للعين بسهولة أن تقف عندها وتميزها، ولذا يقف عندها لتسميتها.

وهذه الألوان البارزة أو البؤرية –إلى جانب الأسود والأبيض اللذين يعد أولهما انعدام اللون وثانيهما جميع الألوان-هي الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق، وبعد هذا حين ترهف حاسة البصر يمكن أن تميز درجات أخرى من الألوان تقع في مواقع متوسطة أو متطرفة، وحتى يمكن إيجاد اتصال باللون، ويتمكن الإنسان من التفكير فيه فلا بد أن يوضع له لفظ دال عليه، وبشكل يفهمه الآخرون، وي مكن إيجاز ما تم الوصول إليه فيما يلي :

وتوصلوا إذن إلى:

- أن **الأسود والأبيض** لونان إضافيان.
- أن **الألوان الأساسية أو الأصلية** هي: الأحمر، الأزرق،الأصفر.
- الألوان **المزدوجة أو الثانوية** هي: الأخضر، البنفسجي، البرتقالي.
- **الألوان المتممة** وهي الألوان التي يسهل تزاوجها فكل لون ثانوي متمم للأصلي الباقي مثل: البرتقالي المكون من الأحمر والأصفر متمم للأزرق.
- **الألوان المتقاربة:**

تنقسم الألوان المتقاربة إلى ثلاث مجموعات هي(**قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.**١٤٧**):**

١. **الألوان الباردة** وهي: البنفسجي والأزرق وما بينهما والأزرق والأخضر وما بينهما. وهي ترتبط بالهدوء والصفاء والثقة.

٢. **الألوان الحارة** وهي: الأحمر والبرتقالي وما بينهما والبرتقالي

والأصفر وما بينهما.وهي تربط بالغيرة والغضب والثورة.

٣. **الألوان الدافئة** وهي: ما حصر بين المجموعتين البنفسجي والأخضر من جهة والأحمر والأصفر من جهة أخرى.

- كما تقسم الإشعاعات اللونية إلى مجموعتين:

١. **الألوان الموجبة** : وهي الأحمر والبرتقالي والأصفر وتحت الحمراء والأسود ، وهذه الألوان تمتاز بتفاعلاتها الحمضية حيث تكون إشعاعاتها منشطة ومثيرة.

٢. **الألوان السالبة**: وهي الأزرق والنيلي والبنفسجي وفوق البنفسجي والأبيض والأخضر السالب والأخضر الموجب ... وهذه الألوان تمتاز بتفاعلاتها القلوية حيث تكون إشعاعاتها باردة ومهدئة.

- **الدرجة اللونية**:ويعني بالدرجة اللونية قوة انعكاس الأشعة الضوئية الحاملة للون.
- **النغمة اللونية**: للون نغمتان: نغمة صافية ونغمة متواترة أما النغمة الصافية المقصود بها أصالة اللون بدون إضافة، أما النغمة المتواترة المقصود بها زيادة إضافية على اللون الأصلي.
- **الحدة اللونية**:ومعناها قوة اللون في الفتوحة أو الدكانة.

٢. إنتاج الألوان ومدى انسجامها

١,٢ إنتاج الألوان

تنتج الألوان المختلفة بعمليتي مزج مختلفتين (**http://www.dci-designs.com**):

1. **المزج بالجمع**
2. **المزج بالطرح**

أولا/ عملية المزج بالجمع : أنه بالاستعانة بثلاث منابع للضوء أمام كل منها مرشح، الأول أحمر برتقالي والثاني أخضر والثالث أزرق داكن، وبتركيب كل اثنين من هذه الدوائر الضوئية الملونة الثلاث فإننا نحصل على ما يلي :

- بتركيب الضوئيين الأحمر والأخضر نحصل على اللون الأصفر .
- بتركيب الضوئيين الأخضر والأزرق نحصل على اللون الأخضر المائل للزرقة.
- بتركيب الضوئيين الأزرق والأحمر نحصل على اللون البنفسجي المحمر القرمزي.
- وبتركيب الأضواء الثلاثة الأحمر والأخضر والأزرق فأننا نحصل على اللون الأبيض.

وهذا هو المزج بالإضافة أو الجمع وهو المستعمل في إنتاج ألوان التلفزيون والسينما والتصوير الضوئي.

ثانيا / عملية المزج بالطرح وتتم بوضع ألواح زجاجية (مرشحات) ملونة بالألوان التالية الأصفر، و الماجينتا، و السياني، بالتتابع أمام منبع واحد للضوء ونحصل من خلالها على مايلي:

- بتركيب المرشحين الماجينتا والأصفر نحصل على البرتقالي.
- بتراكيب المرشحين السياني و الماجينتا نحصل على البنفسجي.
- بتركيب المرشحين الأصفر و السياني نحصل على الأخضر.
- وبتركيب الثلاثة مرشحات بالتتابع نحصل على حذف كامل للضوء أي السواد.

ومزج المواد الملونة هو عملية مزج بالطرح، فالضوء المستعمل نجده يتعرض لعملية طرح ونقصان بامتصاص المادة الملونة لبعض إشعاعات

طيفية منه لذا فالإحساس الناتج عن مزج مادتين ملونتين هو باقي عمليتي طرح مختلفتين للضوء الذي يضيئهما، وما يتبقى هي الإشعاعات التي لم تمتص من كلا اللونين وانعكست إلى أعيننا من مزج هاتين المادتين الملونتين وهي بذلك متشابهة نتيجة تراكب المرشحات الملونة السابقة بالتتابع أمام المنبع الواحد للضوء.

والأهم بالنسبة لنا من الناحية التشكيلية هي عملية المزج بالطرح باعتبارنا نتعامل مع مواد ملونة وليس مع أضواء ملونة، بقي أن نشير إلى إمكانية مزج المواد الملونة بالجمع أو بالتآلف البصري وهو ما أثبته العالم (نيوتن) ومن بعد فناني المدرسة التأثيرية عن طريق أسلوب التنقيط الذي استعملوه .

٢,٢ انسجام الألوان

لا جدال في أن لانسجام الألوان قيمتها الخاصة في الرسائل البصرية، وذلك لما تضفيه من قيمة جمالية، ولما تخلقه من جو سار يضمن إقبال المتلقي عليها، وبتعبير أدق من يقول **انسجام** يقول بالضرورة **جمال،** الذي يكون بكيفيتين (**فايزة يخلف: ١٩٩٦، ص ص. ٩٠-٩١):**

١. بالجمع بين لونين متجاورين في دائرة الألوان، كالجمع بين الأحمر والبرتقالي أو بين الأحمر والأرجواني أي بين كل لونين متقاربين من حيث القوة على أن لا يغلب أحد اللونين على الأخر.

٢. يمكن أيضا إحداث الانسجام عن طريق التناقض، وأجمل أحاسيس هذا النوع من الانسجام هو ما يحدث بين لون أساسي واللون المجاور للون المضاد له في دائرة الألوان، فالأحمر إذن يمكن جمعه مع الأخضر المزرق أو الأخضر المصفر، والأخضر يمكن جمعه مع البرتقالي المحمر أو البرتقالي الضارب إلى الصفرة، على أن لا يكون اللونان المستعملان

في درجة واحدة من حيث التشبع ولا في مساحات متساوية، ولعل أضمن وسيلة للوصول إلى الانسجام عن طريق الألوان المتممة هو انسجام لون ثالث أساسي بقدر بسيط، وإذا كان اللون في الاتصال البصري يختص بمهمة تأهيل الرسالة البصرية لأن تكون مدركة ولافتة للنظر ومثيرة للاهتمام.

وبهذا يكون **الانسجام** في وحدة الأسلوب في الرسائل البصرية عامة واللوحات الفنية خاصة، كما سبق القول، لكل فنان أسلوبه المميز في أدائه الفني الأمر الذي يجعل عناصر العمل تبدو منسجمة متناسقة مع بعضها البعض بحيث لا يبدو أحد العناصر شاذا في شكله أو لونه أو نغمته.

وينبغي أن تتعايش هذه العناصر دون أن يطغى احدها على الأخر، ذلك أن لونا صارخا قد يصدم المشاهد في لوحة هادئة الخطوط، بينما نجده مقبولا في لوحة تتميز خطوطها بالحركة والقوة.

والجمع بين عناصر العمل الفني يتطلب دراسة مبدئية لنسبها أو للعلاقات بين الأحجام المختلفة، كما تتطلب دراسة المسافات الفاصلة بين كل منها لتنقل للمشاهد إيقاعا جماليا **(حنان عبد الحميد العناني: ٢٠٠٢، ص.٦١)**.

٣. ألفاظ الألوان ودلالاتها من الناحية السوسيو ثقافية

١,٣ في التراث الشعبي

يعكس التراث الشعبي كثيرا من الدلالات الاجتماعية للألوان، ونظرة الشعوب إليها، وقد ظهر كثير من هذه الدلالات بتأثير الخرافات أو المعتقدات، ومن أمثلة ذلك:

١. **اللونان الأسود والأبيض**

هناك شبه اطراد على ربط اللون الأسود بمقابله الأبيض، واستخدام الأول في المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة، واستخدام ذلك في المناسبات السعيدة.

ولهذا نجد اللون الأسود مرتبطا في الطبيعة بكثير من الأشياء المقبضة المنفرة.فهو مرتبط بالليل، والليل مخيف و موحش.

أما عن رمزية اللون الأبيض كما ورد في ألف ليلة وليلة "المنديل الأبيض" إشارة إلى سلام المحبين على المحبوبين، ورمزا للخير والتفاؤل والخلق القويم في "كليلة ودمنة" **(أحمد مختار عمر:١٩٩٧، ص ص.٢٠٠-٢٠٧).**

٢.اللون الأخضر

يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالاته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض.ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد، ثم جاءت المعتقدات الدينية لتعمق من هذه الإيحاءات حين استخدمت اللون الأخضر في الخصب والرزق وفي نعيم الآخرة.، وأكثر ما جاء الأخضر في الأدب الشعبي مرتبطا بالخصب الذي يبعث على التفاؤل وبالجمال المستمد من جمال الطبيعة، والباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب،كأن يقول العرب :اللهم اجعلها علينا سنة خضراء **(أحمد مختار عمر:١٩٩٧، ص ص.٢١٠-٢١١).**

٣.اللون الأحمر

تعددت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه

بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر واشتعال الحروب، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية و الإثارة الجنسية.

ومن ارتباطه بالذهب والياقوت والورد استعمل رمزا للجمال مثل عليه "ثياب فاخرة، وعلى رأسه عمامة كبيرة حمراء، ولظهوره على بعض أعضاء الجسم نتيجة انفعالات معينة استعمل رمزا للخجل والحياء تارة، وللغضب تارة أخرى (**أحمد مختار عمر:**١٩٩٧، **ص ص.**٢١١-٢١٢**).**

أما عن اللون الأحمر القرمزي: فهو رمز للمقدرة الذاتية والإرادة الصلبة والحضور القوي، ويرمز أيضا إلى الصفات القيادية والسيطرة والتفوق ويعتبر هذا اللون نقطة انطلاق الجسد المادي، إذ أنه يمثل زخم الحياة في الجسد، كذلك دفق العاطفة في الأجسام الباطنية، كما يـرمز هذا اللـون إلى القوة النفسـانية أو الطـاقة الباطنية التي يستطيع المرء بواسطة الإرادة توجيهها حيثما يشاء.

في حين يرمز اللون الأحمر الصارخ إلى العنف والعدائية والتعلق بالأرضيات ويرمز أيضا إلى الفطرة المتأصلة في النفس والى الملذات الدنيوية**(مارلين دمرجيان افرام:** ٢٠٠٠، **ص.** ١٧٨-١٧٩**).**

٤.اللون الأصفر

ليس للون الأصفر إيحاءات ثابتة، فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من لون النحاس، كما يستمدها أحيانا من صفرة الشمس عند المغيب، وأحيانا من لون بعض الثمار مثل الليمون والتفاح، والطيب والزعفران (**أحمد مختار عمر:**١٩٩٧، **ص.**٢١٤**).**

وهو كذلك رمز الوعي والعقل وقدراته والفكر وأبعاده، ورمز التركيز الذهني والفهم الباطني، والتألق والإشراق، ويرمز أيضا إلى المخيلة والمقدرة

على التصور، و على الخلق والإبداع والإتقان **(مارلين دمرجيان افرام: ٢٠٠٠، ص ١٧٨).**

٥.اللون الأزرق

لم يتحدد مدلول الأزرق عند العرب بل تداخل مع الألوان الأخرى كالأبيض والأخضر. وهو إلى جانب هذا من الألوان النادرة في الطبيعة، كما أن درجاته تتفاوت تفاوتا كبيرا يقربه من الأبيض حينا، ومن الأسود حينا، فقد ورد عدة مرات مشيرا إلى الجن، أو نقول نهارك أزرق ويعنون أسود لليوم المملوء بالشر **(أحمد مختار عمر:**١٩٩٧، **ص. ٢١٨).**

٢,٣ في التراث الديني

يكاد يكون اللون من أرهف الإشارات العرفانية في التعبير البصري.بعضها صامت وبعضها صائت، وتكشف بعض رهافات توزيعها نظاما من التزامن الموسيقي المدهش.فهو البعد نفسه الذي وسمه هنري ماتيس بـ"الروحي" حين قال: **"إن الحضارة الإسلامية الوحيدة التي اقتصرت في التعبير على اللون".**

واللون هو الجانب النوراني من الصناعات الروحية، ينطبق هذا على صباغات الحياكة وعلى الزجاج المعشق والسيراميك والفوانيس والثريات، حتى لتكاد ذخائرها تبدو لصيقة بصورة "النور على نور" في آية سورة النور **(أسعد عرابي، ٢٠٠٢، ص ص. ١٠٨-١١٣).**

وعليه فلقد أعطت كثير من الديانات للألوان قيمة خاصة، واتخذت لها دلالات رمزية، ومنها ربط بعض الممارسات الدينية بألوان خاصة.

١. اللون الأبيض

فقد كان منذ العصور القديمة مقدسا، ومكرسا لإله الرومان « Jupiter »، ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاوة فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب أبيض، وكثر ورود هذا اللون في الكتاب المقدس للتفاؤل والإشراق.

في حين ورد لفظ الأبيض في القرآن الكريم إحدى عشرة مرة، ورد بعضها بمعناه الحقيقي وبعضها الآخر رمزا للصفاء والنقاء، أو رمزا للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصالح في الدنيا، ومجالات دلالة هذا اللون في القرآن الكريم من بينها:

معجزة يد موسى عليه السلام

لقد حبا الله موسى عليه السلام بمعجزة عظيمة إذ أمره عزوجل أن يدخل يده في جيبه أو تحت إبطه فتخرج بيضاء لامعة كالمصباح المنير من غير أذى، أو مرض أصابها أو عيب، بل تصبح بيضاء بياضا نورانيا ربانيا مشعّا.فاللون الأبيض في يدي موسى عليه السلام قوة هائلة، وأية باهرة بما فيه من الوضاءة والتلألؤ، ليثبت لفرعون وقومه نبوة موسى عليه السلام.نعم، إنها النبوة السليمة من كل نقص وعيب، إنها رسالة السماء، رسالة المحبة والسلام، والأمن، والوضوح، والنقاء والصفاء **(سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:٢٠٠٨، ص. ٢٠٣).**

وبرزت هذه المعجزة ومعانيها الربانية في الآيات الآتية، و﴿ َنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءَ لِلنَّاظِرِينَ ﴾ **[سورة الأعراف: الآية. ١٠٨]**، ﴿وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُج بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ ءَايَةً أُخْرَى﴾ **[سورة طه: الآية. ٢٢]**، ﴿ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين﴾ **[سورة الشعراء: الآية.٣٣]**، ﴿وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلىَ فِرْعُونَ وَقَوْمِه إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ﴾ **[سورة النمل: الآية.١٢]**، ﴿أسْلُك يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُج

بيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ﴾ [**سورة القصص: الآية. ٣٢**].وقوله تعالى ﴿وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون﴾ [سورة آل عمران:الآية.١٠٧].

ويُعد هذا اللون من أكثر الألوان ورودا في الحديث النبوي، إذ ورد ما يقرب من مائة مرة يهمنا منها ما تحمله من إشارات ودلالات اجتماعية.فقد جاء بعضها رمزا للنقاء والبراءة والطهر مثل: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أبيض مليح الوجه، كما جاء بعضها مرتبطا ببعض العقائد أو المأثورات الدينية:أمرهم بصيام الأيام البيض، أسألك القصر الأبيض عن يمين الجنة، كما نجد إشارات في بعض الأحاديث النبوية ترمز إلى بياض الوجه في الدنيا والآخرة بمعنى الابتهاج والسعادة نتيجة الإحساس بالنجاح والفوز **(أحمد مختار عمر:١٩٩٧، ص ص.٢٢١-٢٢٣).**

٢. اللون الأخضر

يمثل اللون الأخضر في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي.ويسمى لون الكاثوليك المفضل، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث، واللون الأخضر الحائل هو لون التعميد عند المسيحيين، وورد اللون الأخضر في الكتاب المقدس بضعا وعشرين مرة دار معظمها حول العشب والنبات وورق الشجر، وورد بعضها كلون محبوب مفضل، ومن أجل ارتباط هذا اللون بالحقول والحدائق والأشجار ارتبط عند المسلمين بالنعيم والجنة في الآخرة.

ولذا يعتبر اللون الأخضر هو لون الألوان عند المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنة لقول تعالى ﴿ ويلبسون ثيابا خضـرا من سندس واستبـرق﴾ **[سورة الكهف:الآية.٣١]**، فهو من الألـوان الطبيـعية الممتعة الـدالـة على الخصـب والنماء في دنيا البشر، وعلى السعادة والهناء في الآخرة، وهو امتداد للخير العميم في مجالات كثيرة من بينها**(سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:٢٠٠٨، ص. ٢٠٤):**

وجه الأرض:

فبعد أن تكون الأرض يابسة هامدة شاحبة ينزل الله سبحانه وتعالى الماء من السماء فترتوي، وتنتعش، وتهتزّ طربا ونشوة، فتنبت من كل زوج بهيج، فيكتسي وجهها بحلة قشيبة خضراء ينتفع منها الناس والدواب والأنعام، كما في قوله تعالى﴿ "أَلَمْ تَرَ أَنَّ الله أَنْزَلَ مِنَ السَمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الأَرْضُ مُخضَرَّةَ إنَّ اللهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾ **[سورة الحج، الآية.٦٣].**

وورد في الحديث النبوي أكثر من ثلاثين مرة إذا أخرجنا منها ما جاء في معناه الحقيقي-وهو القليل – نجد الباقي مرتبطا معاني الخير والجمال والعطاء مثل قوله ﷺ "مثل المؤمن كمثل شجرة خضراء "**(أحمد مختار عمر:١٩٩٧، ص ص.٢٢٥-٢٢٦).**

٣.اللون الأسود

فقد كان مكروها منذ القدم، وقد رمز القدماء به وبكل الألوان القاتمة إلى الموت والشر.وقد ورد هذا اللون في القرآن الكريم سبع مرات ارتبطت خمس منها بالوجه، وما يتحول إليه من سواد-في الدنيا والآخرة-نتيجة سوء الأفعال. فهو لون قاتم دال على الظلمة، والجهل، والكآبة والاستياء، وقد اختصّ لفظ السواد في القرآن الكريــم بالإنسان والجمـاد، ومن بيـن دلالة اللون الأسود في آيات القرآن مايلي:

الجمع بين اللونين الأبيض والأسود في تحديد بدء الصيام

وقد دلّ اللون الأبيض في آية إباحة الأكل، والشرب، والجماع للصائم في أي الليل شاء، وقد جعل الخيط الأسود دليلا على الليل.وسواد الليل موحش غير مؤنس، تستتر تحت جنحه الدواب، والهوامّ، والجانّ، واللصوص، والمجرمون، ولذا فهو لون غير محبب للنفس، وغير مريح للأعصاب **(سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:٢٠٠٨، ص ٢٠٤)** لقوله تعالى"

﴿ وَكُلُوا وَاْشْرُبُوا حَتَى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الخيط الأسود من الفَجْرِ﴾ **[سورة البقرة :الآية.١٨٧]**، أي حتى يتبين لكم الليل من النهار.

وجمع بين اللونين الأبيض والأسود لبيان وجوه المؤمنين والكافرين يوم القيامة، لقوله تعالى﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُ وُجُوهٌ فَأَمَّا الذيِنَ اَسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إيمَانكُمْ فَذُوقُواْ العَذَابَ بِمَا كُنْتُم تَكْفُرُونَ ﴾ **[سورة آل عمران، الآية. ١٠٦]**.

وورد هذا عن اللونين ههنا على سبيل المجاز، فبياض الوجه وسواده "كنايتان عن ظهور بهجة السرور في وجوه الذين آمنو، وكآبة الخوف في وجوه الكافرين والمشركين والمنافقين تعكس ما في قلوبهم من كفر، وظلم، ونفاق حاقد، هول الحشر وكآبة المنقلب في جهنم، فيعني البياض نور الوجه وإشراقه، أما السّواد فيعني ظلمة الوجه وكآبته **(سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:٢٠٠٨، ص. ٢٠٥)**.

وكذلك فقد كرهت الأحاديث النبوية لون السواد في الملبس ونفرت منه:في قوله صلى الله عليه وسلم اذهبوا إلى بعض نسائه فلتغيره، وجنبوه السواد، وكذلك استخدمت السواد مع القلب للإشارة إلى الحقد والضغينة، وقد استعاذ الرسول الكريم من اللون الأسود، ووصف الفتن والظلم بالسواد**(أحمد مختار عمر:١٩٩٧، ص ص.٢٢٣-٢٢٥)**.

٤.اللون الأصفر

فقد كان اللون الأصفر لونا مفضلا في الصين والهند، فلبراهمة اتخذوه لونا مقدسا، وكان لون البوذيين المفضل الأصفر أو الذهبي، كذلك كان الأصفر مقدسا في المسيحية الأوروبية، واستخدمت الكنيسة اللون الأصفر في اللوحات المقدسة في شكل خلفيات من أوراق الشجر الذهبية.ووردت الصفرة في الكتاب

المقدس خمس مرات من بينها مرتان للإشارة إلى الخوف والاضطراب.وقد ورد الأصفر ومشتقاتها خمس مرات في القرآن الكريم . ولهذا اللون حضور في الآيات القرآنية من بينها في المجال الآتي:

- **بقرة بني إسرائيل**

لمّا تخاصم بنو إسرائيل وتدافعوا بالتُّهم بشأن أحد قتلاهم، أتوْا موسى عليه السلام فأمرهم أن يذبحوا بقرة لها ميزات تميّزها من سائر البقر، فذبحوها بعد جدال عريض، ومراوغة قبيحة خوف العار والفضيحة، فأحيا الله سبحانه القتيل وأخبر عن قاتله (**سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى**:٢٠٠٨، **ص. ٢٠٥).**

وقد كانت محنتهم لما شدّدوا على أنفسهم في لونها الأصفر، وهو قليل نادر حتى كلّفهم ذلك أن اشتروها بماء جلدها ذهبا، ولو لم يعترضوا لأجزأت عنهم أدنى بقرة ورغم عثورهم عليها بهذا اللون، إلا أنهم تمادوْا في العناد واللجاجة. ولمّا بيّن لهم إنها صفراء شديدة الصفرة لم يقفوا عند هذا الحد بل تمادوا في الاعتراض، فشدد الله عليهم، ثم هداهم إليها، قال تعالى﴿ وَإَذ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ الله يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوْا بَقَرَةً قَالُوَاْ أَتتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الجَاهِلِينَ قَالُواْ أدْعُ لَناَ رَبّك يُبَيِن لَناَ مَا هِيَ قَالَ إِنَّه يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَ فَارِضٌ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ قَالُوا ادعُ لَناَ رَبَّكَ يُبَيِنْ لَناَ مَا لَوْنهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾ **[سورة البقرة، الآية. ٦٧-٦٩] (سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى**:٢٠٠٨، **ص. ٢٠٥).**

واللون الأصفر في البقر يبعث البهجة والسرور في أعين الناظرين وهو يضفي عليها مسحة جمالية وكأنها اتخذته للزينة كما تتخذ المرأة الذهب حلية للزينة، وللذهب جاذبية شعاعية تسرّ عن الناظر إليه."فاقع لونها" توكيد بالفقوع، فالفقوع نعت مختص بالصفرة ولا يوصف به السواد، تقول العرب:

أسود حالك وحلوكوك ودجوجي غربيب، وأحمر قاني، وأخضر ناضر، وابيض ناصع، وأصفر فاقع(**سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:**٢٠٠٨، **ص.** ٢٠٦**).**

وأنظر إلى حكمة الله سبحانه كيف جعل اللون الأصفر، والأبيض، والأحمر، والأخضر في أعظم الأجساد، وأشرفها، وأبهجها وأحسنها منظرا وهي: الذهب الأصفر، واللؤلؤ الأبيض، والزمرّد الأخضر، والياقوت الأحمر(**سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:**٢٠٠٨، **ص.** ٢٠٦**).**

وورد عشرات المرات في الحديث النبوي الشريف، وبتتبع التراث الإسلامي لا نجد لهذا اللون قيمة خاصة، وربما كان ارتباطه البارز بالزعفران، لاتخاذهما مادة الخضاب الشعر واللحية(**أحمد مختار عمر:**١٩٩٧،**ص ص.**٢١٩-٢٢٠**).**

٥.اللون الأحمر

يرمز الأحمر في الديانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات، تُصف جهنم بأنها حمراء.وقد ورد هو ومشتقاته في الكتاب المقدس نحوّا من عشرين مرة وورد معظمها في معناه الحقيقي وصفا للخيل أو للثياب أو للماء أو للخمر أو للحبيب أو للسماء.

أما في القرآن الكريم فلم يرد إلا مرة واحدة في معناه الحقيقي في وصف الطرق الجبلية، يقول تعالى﴿ وَ ِمنَ الجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا﴾ **[سورة فاطر،الآية.** ٢٧**]**، وذكر هذا اللون بصورة مجازية في معرض الحديث عن يوم القيامة وعلاماتها، ومنها انشقاق السماء، وظهورها بمظهر الوردة الحمراء التي تشبه الأديم الأحمر أو دهن الزيت(**سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:**٢٠٠٨، **ص.** ٢٠٦**).**وفي قوله تعالى﴿ فَإِذَا انْشَقَّتِ السَمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةًً كَالدِّهَانِ﴾ **[سورة الرحمان، الآية.** ٣٧**].**

نلاحظ أن سمة اللون الأحمر تميل إلى الحياد في وصف الجبال والى السلبية في وصف الوردة عند انشقاق السماء يوم القيامة.وورد في الحديث النبوي ما يزيد على خمسين مرة بعضها في اللون المعروف وبعضها بمعنى الأبيض، وبعضها بمعنى الأصفر.وقد كان الرسول الكريم يكره هذا اللون في الثياب ربما لإيحاءاته النفسية الخاصة، ولذا جاء في الحديث النبوي :نهاني رسول الله...عن لبس الحمرة **(أحمد مختار عمر:١٩٩٧، ص ص.٢٢٦-٢٢٧).**

٦.اللون الأزرق

يمثل اللون الأزرق مكانة خاصة عند اليهود فهو لون "الرب" وهو أحد الألوان المقدسة بالنسبة لديهم، ولكن الأزرق قليل الأهمية في المسيحية و من النادر استخدامه في الطقوس الكنيسية، ولم يرد هذا اللون مطلقا في الكتاب المقدس...وبهذا فهو يعدُ من أحد الألوان الأوّلية الثلاثة، ولا تخفى على الناظر زرقة البحار والسماء، ولهذا فان هذا اللون يشكل مساحة كبيرة في الاهتداء الطبيعي لمناظر الدنيا الفسيحة، ولكنه ورد في القرآن الكريم مرة واحدة في موازين الدار الآخرة الذي أصبح علامة مغايرة دالة على المجرمين، يلوّن عيونهم، ويشوّه خلقتهم، ويتّحد مع اللون الأسود الذي يوشّح وجوههم في إبراز هويتهم على رؤوس الأشهاد إذ يعرفون بسيماهم، بعد أن كانوا ينعمون في الدنيا بالألوان الزاهية في أبدانهم، وملابسهم، ومزارعهم ودوابهم، وقد نُقضت دنياهم كأنها ساعة من نهار، يقول تعالى﴿ يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُورِ وَنحْشُرُ المُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ **[سورة طه: الآية. ١٠٢]**. **(سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي مصطفى:٢٠٠٨، ص ٢٠٧).**

وتحتمل كلمة زرقا هذه معنيين، أحدهما زرق العيون، وهذا اللون للعيون تبغضه العرب، لأن أعداءهم الروم ذوو عيون زرقاء، وثانيهما العمى، لأن حدقة الأعمى تصبح زرقاء **(سامي يوسف أبو زيد، عبد الرؤوف زهدي**

مصطفى:٢٠٠٨، **ص** ٢٠٧**)**. وورد في الحديث النبوي ثلاث مرات وفي كلتا الحالتين ورد في مجال الشيء المكروه، فقد فسر العلماء قوله تعالى "ونحشر المجرمين يومئذ زرقا":بأن مراد أزرق سواد الحدقة عند ذهاب نور البصر **(أحمد مختار عمر:**١٩٩٧، **ص.**٢٢٥**)**.

٣,٣ دلالات الألوان من الناحية النفسية

إن هناك نظرية تقول: بأنه إذا كانت الموجات الإشعاعية الملونة التي يتبادلها الناس عن طريق الإرسال والاستقبال غير المنظور متآلفة ومتقاربة، فإن ذلك يدعم التفاهم والمحبة التي تربط بينهم.. أما إذا تنافرت وتعارضت نتج عن ذلك كراهية وخلاف لا تظهر له أسباب واضحة للناس.

ولهذا عُرف ما يسمى العلاج بالألوان منذ زمن طويل... استخدمه الإغريق عند بنائهم جدران وساحات ضخمة ملونة ليستطيع الأفراد الاستحمام تحت الضوء المسلط من نوافذ وألواح زجاجية مختلفة الألوان، كما عرفه الفراعنة وذهبوا إلى أبعد من ذلك، عندما كان الأشخاص يغمرون أنفسهم كليا في أحواض مملوءة بأصباغ ملونة، اعتقادا منهم بقدرتها على شفائهم **(http://aslimnet.free.)**.فرمزية الألوان من الناحية النفسية كمايلي:

١.اللون الأحمر

وهو لون الدم ويعنى النشاط والطاقة والحيوية والحياة ويستخدم فى تنشيط الدورة الدموية للتخلص من الضغط المنخفض والتخلص من الخمول والكسل والإحساس الدائم بالإعياء والإجهاد والميل للنوم فترات طويلة ويعالج فقر الدم.حيث يرى المختصون في تقرير نشرته مجلة "هيلث لاين" الأمريكية، أن ارتداء اللون الأحمر يوحي بثقة عالية في النفس وقوة كبيرة، ويعطي إحساسا بالنشاط، لا سيما عند الشعور بالتعب والإجهاد.وأشار هؤلاء إلى أن اللــون

الأحمر يعتبر لونا مميزا للرومانسية والعاطفة المتدفقة، لأنه يزيد الطاقة وحرارة الجسم.فهو يتميز بإشعاع غزير، وعندما يوضع تجاه خلفية بيضاء فان هذا الإشعاع يبدو معتما ويظهر دافئا مطفيا، بينما يبدي كل قوته النارية حينما يوضع تجاه خلفية سوداء(**http://aslimnet.free.**).

فاللون الأحمر كذلك هو أعلى الألوان طاقة ويرمز إلى القوة والحيوية ويتمثل بالنار، وهو اللون الوحيد الذي لا نستطيع أن نستخدمه في غرف النوم وأماكن الراحة والاسترخاء لأنه يصدر ذبذبات عالية تؤدي إلى زيادة حركة ونشاط الخلايا وتسارع دقات القلب، وبالتالي فان الشخص الذي ينام في أماكن مليئة باللون الأحمر سيعاني من الأرق والكوابيس والأحلام المزعجة. واللون الأحمر بصفة عامة يجتذب العين إليه بلا مقاومة واللون الأحمر حسب موقعه.

٢.اللون الأصفر

كان **الأصفر** رمز الفكر والذكاء والفطنة والخيال والمقدرة على التصور، في حالات سيطرة المشاعر على الأفكار والتصرفات، وأيضا في حالة الخمول العقلي، والتركيز الضعيف وذلك لشحذ الوعي والفكر، كما يمكن الاستفادة بهذا اللون لتقوية مقدرة التصور والتخيل لابتكار الجديد، ولاكتساب الدفء

والتمييز، والتسلسل في الفكر وتنظيم الأعمال(**مارلين دمرجيان افرام: ٢٠٠٠، ص ١٨٢).**وبالتالي فهو يعمل على تنشيط المخ وتقوية العقل، ويمكن ارتداؤه لتحفيز الإبداع وتصفية الذهن لا سيما عند الإصابة بالتوتر العصبي، وتنشيط اليقظة الفكرية.

٣.اللون الأزرق

يُعرف باللون الهادئ ... لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء يجـدد نشاط الجهاز العصبي بالجسم فارتداء الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي

والمعنوي. مهدئ للأشخاص زائدي العصبية، وذوي ضغط الدم المرتفع وهو بهذا يعد اللون الوحيد الذي يغمر سطح الأرض، وهو يحدد الأبعاد، ويعطي الشعور بالعمق، وهو لون قابل للتأثر، و سلببي، و بارد، يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية عند الإنسان.

والأزرق في السماء سمو وعمق، وفي المياه برودة وارتواء، وفي الغيوم خير وأمل، وهو يبعث على الهدوء والتفاؤل حيث كانت الفتيات المقبلات على الزواج في اليونان يتفاءلن به ويحرصن على ارتداء شريط ازرق أو خاتم من هذا اللون في حفلات الزفاف **(محمد يوسف رجب الهاشمي: ٢٠٠٦، ص. ٨٣).**

٤ .اللون البرتقالي

وهو مقوي للقلب، منشط عام، مضاد للإحساس بالهبوط والفتور، والاكتئاب، النعاس،اليأس، وكافة المشاعر السوداوية.

٥ .اللون الأخضر

يعمل اللون الأخضر على تهدئة الآلام في حالة الإصابة بالسرطان يؤثر على المخ.واللون الأخضر هو اللون الوحيد الذي إذا ما طغى على كل الألوان الأخرى فان الإنسان لا يحس بأي ضيق أو ملل، لذلك لم يكن أحب إلى نفوس العرب في البدو من اللون الأخضر وسط الصحراء الجدباء الخاوية، فاللون الأخضر يوازن ويحقق التناغم ويشجع على التحمل والفهم، واللون الأخضر ملطف ومهدئ على الجسم والعقل أيضا.

٦ .اللون النيلي

يشابه اللون الأزرق في التأثير ويعتبر منشط للذاكرة والتفكير.

٧.اللون البنفسجي

مهدئ بوجه عام وخاصة في الأمراض العصبية والنفسية، وهذا اللون دليل على الغموض والميوعة والتردد في اتخاذ القرارات، ولقد اتخذه العشاق رمزا لهم، فهو يثير خيالاتهم ويدعو إلى العاطفة الهادئة الرقيقة، وهو لون الهدوء يهدىء الجسد والعقل جيد للتأمل والصلاة، وكثرة التعرض له تزيد الشعور بالحزن لذلك كان يرمز له بالحزن في الأغاني القديمة وهو لون الروحانيات واحترام الذات والشرف.

٨.اللون الأبيض

البياض هو قمة الصفاء والنقاء والوضوح، كما يوحي بمعنى تطمئن له النفس وتحس بالصفاء والسكينة، ويبعث على التفاؤل والسرور والحب كذلك تزدان به العرائس في حفلات الزفاف رمزا للعذرية والطهارة وهناك من يكرهون هذا اللون، وهم غالبا من مروا بتجربة أليمة مع المرض إلى قضاء فترات طويلة في المستشفيات.

٩.اللون الأسود

هذا اللون مطلق وغير موجود في ألوان الطيف ويضاد اللون الأبيض وينطلق من المواد المخدرة والسامة.

يعتبر في عالم الأزياء ملك الموضة حتى إن بعض بيوت الأزياء بدأت في تصميم أثواب الزفاف من اللون الأسود، وأيضا إعجابنا جميعا بمشهد النجوم والأقمار وهي تتلألأ في صفحة السماء المظلمة، ويعطي إحساس بالقوة والثقة بالنفس ولكنه محبط للشهية.

١٠.اللون الرمادي

إن الرمادي خصوصا الرمادي المتوسط هو أكثر الألوان جميعا حيادا، وهو لون خال تماما من التعبير، وهو لون غامض، سلبي، عديم الشخصية، منافق طفيلي، مداهن، ومتلون.

ولكنه جعل في بعض الأحيان **رمزا للأناقة والجمال والأنوثة**، وهذا ما ميز بعض عروض الأزيـاء.

٢,٣ رمزية الخطوط و الأشكال

تتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين فهناك من الأشكال ما يسر وأخر يذهل وأخر يرهب ولكن أفضل الأشكال ما تنسجم مـع الـذات في تناغـم جمـالي مثير، والطبيعة كما هـو معـلوم

كالإنسان تقدم لنا أشكالا جميلة جليلة أودع فيها المولى عزوجل سر الحياة والجمال، والإنسان منذ العهود القديمة إلى يومنا هذا أبدع أشكالا وخطوطا خلدت ذكراه وقوته في الإبداع وأعطت مراحل في التعبير عن حالته وظروفه الشخصية **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.١٣٤).**

فالأشكال والخطوط في نظر الفنان هي انسجام وتداخل في تعبير عن كوامنه الداخلية من عاطفة جياشة وأحاسيس مرهفة.

١. أنواع الخطوط ورمزيتها

- **الخطوط المتقطعة**

وتسير هذه الخطوط على الفرد وإدراكها كوحدة متصلة: إذ يبنى الفرد في مخيلته خطوطا وهمية ناتجة عن الطاقة الحركية الكامنة فيها فتصل بين أطراف الخطوط المتقطعة**(حنان عبد الحميد العناني:٢٠٠٢، ص.٥١).**

- **الخطوط الأفقية والعمودية**

وتستخدم للفصل بين المساحات كما قد تعبر عن الموضوعات مثل الحديد أو مسار ضوء العربات أو أعمدة الهاتف، وقد تعبر هذه الخطوط عن أحاسيس ومعاني، فالخطوط الأفقية تعبر عن الراحة والاسترخاء وتوحي بالثبات والهدوء، كما تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي **(حنان عبد الحميد العناني : ٢٠٠٢، ص.٥١)**، في حين تشير الخطوط العمودية إلى تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط.

- **الخطوط المائلة**

أما الخطوط المائلة فتمثل الحركة والنشاط وترمز إلى السقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر الداهم.فإذا اجتمعت الخطوط العمودية بالأفقية دلت على النشاط والعمل وإذا اجتمعت الخطوط الأفقية بالمائلة دلت على الحياة والحركة والتنوع.

- **الخطوط المنحية وذات الزوايا**

أما الخطوط المنحية ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار وإذا بلغنا فيها دلت على الاضطراب والهيجان والعنف**(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.١٣٤)**. كما تمنح هذه الخطوط إحساسا بالوداعة والرشاقة والجمال والرقة، في حين توحي الخطوط ذات الزوايا بالارتباك.

- **الخطوط الرأسية**

أما الخطوط الرأسية فتعطي إحساسا بالنماء والعظمة والوقار، في حين يمنح تلاقي الخطوط الراسية والأفقية إحساسا بالتوازن **(حنان عبد الحميد العناني: ٢٠٠٢، ص.٥١)**.

- **الخطوط الإشعاعية**

وهي تلك التي يرى فيها خطوط راسية ومائلة وقد تلاقت كلها أو اغلبها في نقطة تجمع واحدة داخل اللوحة وفي الأغلب تكون نقطة التجمع هذه مركز السيادة في العمل الفني والخطوط الإشعاعية يمكن أن تكون خطوطا مرشدة تقود العين نحو المركز .

وتستخدم الخطوط في الآتي(**حنان عبد الحميد العناني،٢٠٠٢، ص.٥٣):**

- رسم حدود خارجية لمساحات.
- الفصل بين المساحات والمناطق المعتمة والفاتحة.
- التعبير عن موضوعات ذات طبيعة خطية مثل مسارات العربات والحافلات.
- التعبير عن كائنات حية مثل الإنسان والحيوان والنبات.
- منح أحاسيس ومعاني عديدة للمشاهدة مثل معاني الراحة والارتباك والعظمة...الخ.
- قيادة العين إلى مركز الانتباه (السيادة) في الصورة.

ويتوقف التعبير الفني بالخطوط على عوامل عدة ترتب بخصائص الخطوط ومن

هذه العوامل الآتي(**حنان عبد الحميد العناني: ٢٠٠٢**، ص.٥٤):

- الوسيلة التي استخدمت في أداء الخطوط : قلم، طباشير، فرشاة، ريشة، أو غير ذلك.
- طبيعة السطح الذي رسم عليه الخط، سواء كان هذا السطح ورقا أو طينا أو حجرا أو عجينا.
- اتجاه الخط راسيا أو أفقيا أو مائلا.
- لون الخط .
- سمك الخط وطوله أو قصره أو عمقه في السطح أو بروزه.

فالعلاقات بين الخطوط المتجاورة سواء اتفقت في اتجاهاتها واستقامتها ولونها، وانحنائها أو تعرجها أو سمكها أو اختلفت مع بعضها في أي من هذه

العوامل أو اختلفت كلها، ولا شك أن العلاقات بين هذه العوامل جميعها هي التي تميز عملا فنيا عن آخر **(حنان عبد الحميد العناني: ٢٠٠٢، ص.٥٤)**.

إن معرفة ماهية الخطوط والأشكال وما ترمز إليه مهما جدا في التجريدية التي تهدف بالدرجة الأولى إلى الكشف عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفسية الإنسان فالأشكال المصوبة إلى الأعلى تشير إلى الروحانية الملائكية، أما إذا اتجهت إلى الشمال فدلت على المادية الطينية والأشكال حادة الرؤوس ترتاح لمحالة إلى الألوان الحارة، بينما الأشكال المستديرة والمنحنية ترتاح إلى الهدوء في الألوان الباردة **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص ص.١٣٤-١٣٥)**.

٢.مفهوم الشكل وقوانين تكوينه

- **الشكل والمساحة**

إن هناك شيئا مشتركا بين جميع الأعمال الفنية هو ما نسميه بالشكل. ونحن نستخدم كلمة الشكل كثيرا فنقول مثلا: نحن نشكل مجموعات كلا منها يضم أربعة، ونحن نشكل فريق كرة قدم، والجليد يتكون (يتشكل) على إحدى البرك، وقطرات الندى تتكون على غصن شجرة، إذن فكلمة (يشكل) معناها في الواقع (اتخاذ الشكل) وهذا ما يعينه لفظ (شكل) في الفن فشكل احد الأعمال الفنية هي الهيئة التي اتخذها ويستوي في ذلك أن يكون العمل تمثالا أو صورة أو قصيدة أو سوناته (لحن موسيقي لآلة منفردة) فكل هذه الأشياء قد اتخذت شكلا معينا أو شكلا متخصصا وذلك الشكل هو شكل العمل الفني**(حنان عبد الحميد العناني، ٢٠٠٢، ص.٥٤)**.

والشكل في الرسم هو مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط، ويخلق الخط أو التباين في اللون أو الملمس شكلا مميزا عما يحيط به، والشكل له حجم ولون ودرجة وخلفية و يرتبط بالأشكال والعناصر الأخرى في التكوين

ووضوح الشكل له حجم لون يساعد على سهولة التناول البصري. فإذا لم يكن الفريق بين الأشكال واضحا تكون المهمة البصرية شاقة، ومثال ذلك: يصعب التمييز بين أوراق الشجرة لأن الفروق والاختلافات بين الأوراق غير واضحة فقد يلعب الضوء المنعكس عليها دورا وكذلك الظلال الساقطة من الأوراق الأخرى، ولكي يرسم الفنان شجرة عليه أن يجردها إلى درجة ما وان يستخدم شكلا كافي وتفاصيل كافية.

وتقسم الأشكال إلى قسمين وهما(**حنان عبد الحميد العناني، ٢٠٠٢، ص.٥٤-٥٥**):

- **الأشكال الهندسية:** مثل الدائرة والمربع والمكعب وغير ذلك من الأشكال الهندسية ذات البعدين أو الثلاثة أبعاد.
- **الأشكال الحرة:** ويقصد بها الأشكال غير المنتظمة مثل الأوراق وغير ذلك مما يظهر في الطبيعة في تنوع لا حدود له.

فالتكوين الجيد هو الذي لا يشتت العين من خلال عدم توازن الأجزاء واستقرارها في بعض مكوناتها، ففي الأعمال الفنية المكتملة الناضجة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض وقد أشار (Ruskin) إلى العديد من أنواع التكوين يمكن أن يعتمد عليها الفنان أثناء عمله وهي في الواقع مبادئ وقوانين(**قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص ص.١٣٧-١٣٨**):

✓ **الأساسية أو الأهمية:**الشكل البارز والكبير في التكوين يكون مسئولا عن الوحدة أي على الفنان. فينظر (Ruskin) أن يحدد شكلا بارزا ويجتمع حوله الأشكال الأخرى الأقل أهمية وإخضاعها له.

✓ **التكرار:** خلق نوع من الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها.

- ✓ **الاستمرار:**إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر إثارة لدى المتلقي.
- ✓ **التقويس:** إن الأشكال الموجودة في اللوحة عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التي يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها ويقول:" إن المنحنيات أكثر جمالا من الخطوط المباشرة...".
- ✓ **التضاد أو التقابل:** وهو النغم الخافت والمشبع المرتفع في الموسيقى والتقاليد بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض والأسود.

- ✓ **التغير المتبادل:** يؤكد هذا القانون على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دورا أو مساهمة في طبيعة وحركة الأشياء الأخرى فالتغيير في لون أو حركة أو شكل احد المكونات يصحبه بالضرورة تغير في المكونات الأخرى.

- **الأنساق:** رغم الاختلافات والتباينات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأشياء الفرعية تبدو منسقة بالنسبة لمكونات اللوحة.
- **التناغم:**فاللوحة الجيدة هي تجديد للحقائق الطبيعية ولا يستطيع الفنان تمثيله ولكن عليه الإيجاز والاختصار وما يؤكد عليه (Ruskin) هنا تناغم الألوان والأشكال واللمسات اللونية.
- **الإشعاع:** ويؤكد (Ruskin) هنا على أهمية تناسق أو تناغم الخطوط من خلال علاقاتها البسيطة والمعقدة.

ولكن رغم هذا تبقى هذه القوانين غير كافية لتفسير حركة الرسم والتصوير في القرن العشرين لأن (Ruskin) كان مهتما عليه أساسا وبالدرجة الأولى عن التصوير الطبيعي الكلاسيكي في نهاية القرن التاسع عشر ميلادي وتبقى معظم هذه القوانين صالحة للاستخدام مع بعض التطويع على الكثير من

الأساليب الفنية المعاصرة، فالمقاربة الأيقونية في تحليل أشكال الرسم على الورقة يكون كمايلي(**قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤ ، ص ص.١٤٠-١٤١**):

فلكل جهة من جهات الورقة دلالة في علم النفس التحليلي، وإن لجوء الطفل في رسم في جهة من الجهات، يعكس علامات ودلالات وإشارات اتصالية.

١. **يدل الرسم في وسط الورق** على مايلي:

توازن نفسية الطفل وتوازن رؤيته للأشياء، وكذا انتباهه الدقيق والتركيز على الحقيقة البصرية، والملاحظة المتزنة وتناسق الأفكار العلمية والمنطقية.وإن اكتساب المعرفة ينعكس على تصرف الطفل وتكيفه مع الحالات(Ruskin) الغامضة التي تصادفه، وان اختيار وسط الورقة، دلالة على الاهتمام بالذات، والإرادة القوية في العيش في وسط المجتمع وعدم الحياد عن ذلك، مهما كانت الظروف.

٢. **الرسم على الجانب الأيمن من الورقة**

إن إقدام الطفل في الرسم على الجانب الأيمن من الورقة هي دلالة على محاولته في الاندماج داخل المجتمع وانفتاحه على عالمه وبيئته، وطموحاته وأماله في التقدم وإثبات الذات وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك.

٣. **الرسم على الجانب الأيمن العلوي من الورقة**

إن للأطفال أمال وطموحات يتمنون تحقيقها والوصول إليها، بواسطة هذه الرسومات المختلفة، التي غالبا ما نجد هذه الفئة من الأطفال، يعبرون

عنها في الجانب الأيمن العلوي من الورقة، بإعطاء ملامح ومعالم واقعية للطموحات والمشاريع المستقبلية.

٤. الرسم على الجانب الأيسر من الورقة

إن إقدام الطفل في الرسم على الجانب الأيسر من الورقة، يدل على لجوءه إلى العزلة وهروبه من الغير، وانغلاقه على نفسه، وانسحابه من المجتمع، والانطواء دون الميول إلى الحياة الجماعية، كما أن هذا الرسم على ميل الطفل إلى الأشكال والبحث عن الأمن، لشعوره بالوحدة والخوف.

٥. الرسم على الجانب الأيمن السفلي من الورقة

إن رسم الطفل على الجانب الأيمن السفلي من الورقة، يدل على فشله في حياته العملية، وتدهور معنوياته، ويأسه من نفسه، وبحثه عن الأمن، بحيث يرى نفسه مهددا من سطوة الحياة.

٦. الرسم على الجانب الأيسر العلوي من الورقة

إن رسم الطفل على الجانب الأيسر العلوي من الورقة، يدل على كسل الطفل وقلة نشاطه الفكري والحركي، وميوله للعيش في الخيال والابتعاد عن الواقع.

٧. الرسم على الجانب الأيسر السفلي من الورقة

إن إقدام الطفل على الرسم على الجانب الأيسر السفلي من الورقة، يدل على السلوك البدائي للطفل الراسخ في لا شعوره.

الفصل الثالث

تحليل لبعض الممارسات الاجتماعية والثقافية

الأطر البنيوبة والدلالية

تمهيد:

تقوم الفنون التقليدية على دورها الفعال في المجتمع وتأثيرها في حياة الأفراد اليومية وفي تعدد وظائفها وترابطها العضوي باعتبارها وسائل وأدوات عملية تقوم بإشباع الحاجات الإنسانية المختلفة مادية ومعنوية

فالفن لغة قابلة للفهم والاتصال، تخلق صورا مركبة عن المحيط الاجتماعي، زمنيا وتزامنياً، وتختزل الخبر والتجارب المتراكمة داخليا، لتحدثنا عن الإنسان التقليدي، عن محيطه الطبيعي والاجتماعي، عن حياته وعن ثقافته، عن تراثه، عن علاقاته الاجتماعية.وبذلك يكشف الفن أيضا عن طبيعة الأفراد وقواعد سلوكهم وأنماط حياتهم العملية والفكرية والشعورية.

ومن خصائص الفنون التقليدية أنها فنون ليست ذاتية، وإنما هي جماهيرية غير مغلقة ومحدودة في تركيبها.إنها تعكس وعيا جماعيا، لأنها غير مقصودة لجمالها وإنما لفائدتها الاجتماعية، لأنها تمارس بشكل أو آخر تأثيرا فكريا وروحيا وأخلاقيا كبيرا، إضافة إل قيمتها العملية.

وتظهر الأهمية الفائقة للفنون في المجتمعات التقليدية من خلال فمنا لعالم هذه المجتمعات وأنماط حياتهم وسلوكهم وأساليب إنتاجهم وقواعد تفكيرهم وعالمهم الروحي السحري.فالمجتمعات التقليدية وبصورة خاصة في إفريقيا هي عالم خاص يسود فيه الفكر الروحي-السحري، حيث لا يوجد فصل تام وواضح بينهما، فكل شيء هو واحد منسجم ومترابط.وتظهر هذه الوحدة في عقيدة الأجداد، باعتبارها تواصلا تاريخيا يربط الماضي بالحاضر وتطبع المظاهر الشخصية والحضارية بآثار الأجداد والأسلاف **(إبراهيم الحيدري: ١٩٨٤، ص.٥١).**

كما تشهد الطقوس والقرابين التي يقدمها أهالي يوربا على أهمية الجد ومكانته في هذا الائتلاف المتواصل مع السلف الذي هو أصل القبيلة.فالجد يسهر ويحمي، وإذا كانت هذه الحماية رمزية، فإن الذي تعكسه هو استمرارية

الحقائق الاجتماعية البسيطة، كالانسجام والتضامن والروح الجماعية(**نسيب يوسف:١٩٦٦، ص.٤٢٥**).

وفي الوقت الذي تسوده المجتمعات الصناعية الحديثة مظاهر الفردية والشك والتفكيك والاغتراب، تسود المجتمعات التقليدية مظاهر الطمأنينة والوحدة والتماسك، التي نجدها في الوفاء لروح الأجداد، في الطقوس الدينية المختلفة، في الزواج والجنائز ونظام القرابة وقواعد العمل والاحتفالات السرية وفي كل القيم الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية.كما إن هذا التضامن لا يتم في دوائر مغلقة وضيقة، كدائرة القرابة، بل يتعداها إلى دوائر الجيران والقرى وأحيانا الغرباء والأعداء.

في حين نجد أن المعركة التي تدور بين الدول المتقدمة وهيمنتها على الدول الفقيرة هي معركة السيطرة على الإعلام المرئي، أي بمعنى أدق على **الصورة** بشتى أشكالها ومختلف معانيها، بدءا بالصورة التلفزيونية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية، وصولا إلى الصورة في مجال الإشهار وكتب الأطفال. هذه المعركة ليست صدفة فهي تحمل أهدافًا ورسالة.

وما يبرر مشروعية البحث السيميولوجي للرسالة البصرية ذلك الاكتساح الملفت الذي فرضته الصورة بتجلياتها وأشكالها المختلفة في حياتنا اليومية، فهي في البيت تدخله دون استئذان وفي الشارع والمؤسسة والأسواق... والثقافات السائدة في المجتمعات تقوم بتطبيع البعد الرمزي والثقافي والأيديولوجي للصورة.

وهذا ما يهدف إليه هذا المبحث، والذي يحاول تقديم تمهيد نظري عن سيميولوجيا الخطاب البصري. وذلك بدأ بنشأة وتطور الصورة ومفهومها و تركيبها وبنيتها و أهم أنواعها و عن خصائصها ووظائفها الاتصالية عند رومان جاكبسونأ وكذا بلاغة الصورة الإشهارية وكيفية قراءتها.

1. الخطاب البصري عند رومان جاكبسون ورولان بارث

قبل أن نبدأ الحديث عن سيميولوجيا الصورة سنحاول أن نقدم نبذة عن **حياة رومان جاكبسون** (١٨٩٦-١٩٨٢).



ولد "**رومان جاكبسون (Roman Jakobson)**"" بموسكو في الحادي عشر من تشرين الأول من عام (١٨٩٦)، من عائلة يهودية روسية برجوازية ميسورة الحال، تهتم كثيرا بالأسفار وترسل أولادها إلى البندقية وباريس وألمانيا ليتعلموا اللغات منذ نعومة أظفارهم **(فاطمة الطبال بركة:١٩٩٣، ص. ١٥).**

ففي هذا البيت الحافل بالكتب والأدوات الموسيقية نشأ رومان جاكبسون، وقد كان والداه يهتمان بالرسم والانفتاح على الثقافات الأجنبية والأفكار الجديدة، وكان يتمتعان بثقافة مرموقة، فوالده كان يحمل شهادة في الهندسة ويحب الأبحاث والعلوم.

إلا أنه اضطر، وفي فترة ضيق اقتصادي مرّ بها، لأن يعمل في مصنع، وكان جاكبسون الأب يتمتع بقدرة عجيبه على التكيف مع محيطه، وهذه المــرونة. وقد انعكست على رومان الصغير لتظهر واضحة جليلة في موهبة

التقليد عنده فيما بعد إذ أنه كان باستطاعته أن يقلد شخصية صديق له بحركاته ونبرة صوته وحتى في همسه، فكان عندما يقلده يبدو كأنه قد تقمص هذا الصديق(**فاطمة الطبال بركة:١٩٩٣، ص. ١٥**).

كما تلقى جاكبسون علومه في مؤسسة لازاريف (Lazarev)، وفي هذه المرحلة عرف جاكبسون أساتذة مرموقين كان من بينهم أستاذ اللغة الروسية بوغدانوف (Bogdanov) الذي ترك بصمات واضحة في حياة "جاكبسون".

كما كان مولعا بالمطالعة منذ الصغر، فأتقن اللغة الفرنسية، وتعلم الألمانية واللاتينية، كما اهتم بالشعر، وقرأ لكبار الشعراء الروس خاصة، حتى أنه حلل شعر "مالارمية"، وهو في سن الثانية عشر، و نظم الشعر وهو في الخامسة عشر واهتم بالفلكلور وهو ابن السادسة عشر، وهكذا تكونت شخصيته المتميزة وعالمه الخاص(**بوقرة نعمان:٢٠٠٦ ،ص.١٠٦**).

وهكذا بدأ جاكبسون يكون شخصيته المميزة وعالمه الخاص، وهاهو في سنة(١٩٢٠) يترك موسكو وينتقل إلى براغ ليعمل كمترجم فوري في بعثة الصليب الأحمر السوفياتي وليساهم في إعادة أسرى الحرب الذين كانوا محتجزين في مخيم تجميع يعود لليونان، وفي هذه المدينة، قدم أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه عام (١٩٣٠) (**فاطمة الطبال بركة:١٩٩٣، ص. ١٩**).

توفي جاكبسون عام (١٩٨٢) بعد أن أمضى حياة مليئة بالعمل والبحث والدراسة. ومن أهم وأشهر مؤلفاته هو كتابه لذي يحمل عنوان (دراسات في اللسانيات العامة) (Essais de Linguistique Générale)، ويقع في جزئين.

١,١ نشأة وتطور الصورة

كان إنسان ما قبل التاريخ يستخدم في ذلك الحين رسوما بسيطة جدا، إذ لم يكن يرسم سوى الخطوط الضرورية للتعرف إلى ما تمثل.إنها كتابات تصويرية، وتستطيع أن تكون مدمجة بطرق مختلفة لتحرير رسائل مختلفة (**موسوعة لاروس:دون سنة، ص.١٦**).

إن صور الأحداث تمثل تقدما بالنسبة لما قبلها مادام بوسع من كانوا يستخدمونها فك رموز معانيها التي كان الهدف هو توصيلها إليهم، لكن هذه الفكرة لم تتحقق بسهولة، بل ربما احتاج ذلك لالآف السنيين، والواقع أنه لم تكن الصور ذات دلالة أو ذات معنى متفق عليه، فإن قيمتها تصبح محدودة كعنصر مساعد في عملية الاتصال،وكان المفتاح، بالطبع، إلى هذه الوسيلة الجديدة للاتصال، هو تطوير معاني قياسية أو اصطلاحية متفق عليها للتعبير بالكتابة التصويرية**(ملفين.ل.ديفلير-ساندرابول-روكيتش:٢٠٠٢، ص.٤٧).**

وفي حوالي ٤٠٠٠ قبل الميلاد، بدأت تظهر النقوش التي يبدو أنها كانت مرتبطة بالمعاني، وقد حدث ذلك في مملكة بين النهرين ومصر. وبوجه عام، فإن هذه النقوش كانت عبارة عن صور بدائية مرسومة أو محفورة على جدران المباني أو الأسطح المشابهة وخلال فترة قصيرة نسبيا من الزمن، أصبح تقنين المعاني، أو وضعها في صيغ اصطلاحية متفق عليها، حقيقة واقعة**(ملفين.ل.ديفلير-ساندرابول-روكيتش:٢٠٠٢، ص ص. ٤٧-٤٨).**

فالرسم البسيط لشروق الشمس يعني اليوم، ورسم القوس والسهم يعني الصيد، ورسم الإنسان يعني رجل، والخط المتعرج يعني بحيرة أو النهر...كل هذه الرسومات والنقوش كانت نموذجا للرموز المصورة التي تطورت منها الكتابة.وهكذا، فإن الربط بين عدة رسومات يمكن أن يحكي قصة مثل:"خرج رجل

للصيد قرب النهر"، والنقطة الأساسية هي أن القواعد قد اخترعت وقننت (أي أصبحت اصطلاحية) حتى تثير هذه الرسومات والنقوش معاني محددة **(ملفين.ل.ديفلير-ساندرابول-روكيتش:٢٠٠٢، ص.٤٨).**

فالإنسان البدائي حينما رسم على جدران المغاور والكهوف لم يكن يقصد بذلك تخليد صور لها علاقة بالذوق والفن بمفهومه المعاصر بقدر ما كان لعمله بعدا سحريا وتعبديا.وليس أدل على ذلك من مشاهد الصيد التي أكتشفها الباحثون في مغاور (دوردوني) جنوب فرنسا وفي (التاسيلي) في صحراء الجزائر وكلها تجسد رغبة الصيادين في التحكم في أرواح صيدهم بالتصوير

والتقييد قيد أنملة من رماحهم وسهامهم وأدوات صيدهم المختلفة(**حسن بوساحة:١٩٩١، ص.٨**).

وبهذا فقد كانت الصور وبخاصة التماثيل شكلا آخر مهما من أشكال الاتصال، بل والدعاية أيضا، في العالم القديم، ومن أبرز أمثلة ذلك روما في عصر أغسطس، وسوف يؤثر هذا الفن الرسمي الروماني فيما بعد في أيقنة الكنيسة المبكرة، فصورة المسيح مثلا كانت تعديلا لصورة الإمبراطور، وبالنسبة إلى المسيحيين كانت الصور وسيلة إلى نقل المعلومات إلى جانب كونها وسيلة للإقناع.

وعلى حد تعبير عالم اللاهوت اليوناني "بازل القصري"، فإن الفنانين من خلال صورهم يقدمون للدين ما يقدمه الخطباء من خلال بلاغتهم".وعلى نحو مماثل، وصف البابا "غريغوري الأكبر" الصور بأنها تقدم لمن لا يعرفون القراءة-وهم الأغلبية- ما تقدمه الكتابة لمن يعرفونها (**آسا بريغز، بيتربورك:٢٠٠٥ ،ص.١٩**).

بيدّ أن الكنيسة البيزنطية هي التي ظلت وفية للنماذج القديمة، حيث كان المسيح يصور في جلالة، أي باعتباره "حاكم الجميع"، في الفسيفساءات التي تزين داخل قباب الكنائس البيزنطية.فالثقافة البيزنطية، التي تطورت في جزء من أوروبا، كانت فيه المعرفة بالقراءة والكتابة في أدنى مستوياتها، كانت ثقافة أيقونات مرسومة للمسيح والعذراء والقديسين.

ومصطلح الأيقونة سينتقل فيما بعد إلى الثقافة الراقية ثم إلى الثقافة الشعبية، إذ سوف تستخدم الأيقونة للإشارة إلى أحد المشاهير الدنيويين مثل مادونا مطرب البوب (**آسا بريغز، بيتربورك:٢٠٠٥ ،ص.٢٠**).

فلقد كانت الأيقونات البيزنطية منتشرة في المنازل والشوارع، كما في الكنائس التي كانت تعرض فيها على الفاصل الأيقوني، وهو الحاجز المزدان بالأيقونات الذي يفصل المذبح عن الجزء الرئيسي في الكنائس الشرقية، في حين لم يكن مثل هذا الفصل قائما في الكنائس الكاثوليكية الرومانية.

وفي كلتا هاتين العقدتين كانت الرمزية خاصية للفن الديني والرسائل التي ينقلها.بينما في بيزنطا، على خلاف الغرب حتى عصر الإصلاح الديني، كان التعليم من خلال الثقافة البصرية محل هجوم ، وكانت الصور محل هجوم من حين إلى آخر باعتبارها أوثانا، بل وتهشم من جانب محطمي الصور الدينية، وهي الحركة التي وصلت ذروتها عام (٧٢٦) **(آسا بريغز، بيتربورك:٢٠٠٥ ،ص.٢٠).**

أما الإسلام فقد حرم استخدام الشكل الإنساني في الفن الديني، و نفسه ما قالت به اليهودية، ولذلك يختلف شكل المساجد الإسلامية والمعابد اليهودية تماما عن الكنائس ومع ذلك برزت في فارس، بدءا من القرن الرابع عشر، الأشكال الإنسانية إلى جانب الطيور والحيوانات في المخطوطات المزخرفة، وهو ما سيزدهر في الإمبراطورية العثمانية والهند المغولية، وكانت هذه المخطوطات تصور التاريخ أو الخرافات **(آسا بريغز، بيتربورك:٢٠٠٥ ،ص.٢٠).**

ومع هذا فلقد كان العرب هم أول من درس ظاهرة سقوط صورة الأجسام ووضعوا أسس فن التصوير الضوئي من خلال الأبحاث التي قاموا بها لظاهرة الغرفة المظلمة حيث نجد "أبو جعفر الخازن" في العصر العباسي هو أول فلكي مشهور قد أشار إلى هذه الظاهرة في كتابه الآلات العجمية المصدرية عام (١٠٦٠) م، عندما كان يرصد كسوف الشمس داخل غرفته المظلمة ونفس الشيء مع "أبو الفتح عبد الرحمان المنصور" حيث ذكرها في كتابه عن الفلك والبصريات عام (١١٣٧)م **(عبد الحميد بورايو: ١٩٩٥، ص٣٥).**

في حين تميزت سنة (١٨٩٣) بميلاد آلة التصوير "Daguerréotype" حيث سمحت لأول مرة في التاريخ بإمكانية النسخ الميكانيكي للواقع، وهكذا وحتى بعد ظهور الصورة الشمسية كانت هذه الأخيرة حكرا على أفراد ميسورين حيث ارتبط النجاح الاجتماعي، على مدى قرون طويلة، برسم الصور الفوتوغرافية.

وتمثل الصورة الشمسية، ضمن دمقرطة الصورة، المرحلة المهمة الأولى؛ إذ تمكن كل من الفقراء والأغنياء من تحقيق رغبتهم في الخلود، وهكذا لم يعد للصورة أدنى قداسة كما اختفى إجلال الصور، وباتت هذه الأخيرة خطابا أيقونيا (صور تدرك كمجموعة من اللحظات البصرية) مشابه لنص خطي ومستمر (**http://saidbengrad.free.fr**).

وعليه، يمكن القول بأن هذا التغير يرجع إلى نمو التقنية، إذ بفضل هذه الأخيرة أصبح كل من الأدب وفن الرسم والمسرح متداولا في الشارع.

أما القرن التاسع عشر فقد عرف ميلاد الإشهار، كما فقدت الصورة مظهرها المقدس وباتت مألوفة، ومع نهاية القرن التاسع عشر، وبموازاة مع ظهور صور "Epinal" خرجت إلى الوجود القصص المصورة الأولى من نوعها (**http://saidbengrad.free.fr**).

٢,١ مفهــوم الصـورة وتـركيبها وأنواعها

إنّ مفهوم الصورة وإنتاجها قائم على مجموعة من الرموز والدلالات التي تضعنا أمام إشكالية اللغة التشكيلية، وهي لغة مرئيّة متطوّرة عبر آليات القراءة وتنوّعها .ولئن اعتبرنا أنّ بنية لغتنا **خطّية** ومتواصلة، بحيث تصلنا المعلومات شفويّا أو كتابيّا الواحدة تلو الأخرى على امتداد **الخيط الزمني** فإنّ إدراكنا للصورة **شامل** و**متزامن**، فالمعلومات تنكشف أمامنا في آن واحد.

١,٢,١ مفهوم الصورة

أ. تعريف الصورة لغة

لقد أعطيت للصورة عدة تعريفات حسب المعاجم والموسوعات والمؤلفين ومنها مايلي:

فهي في اللغة العربية تحمل عدة معاني منها: التمثيل للشيء أو التدليل على حقيقة هذا الشيء أو وصف وتجسيدها هذا الشيء.فالصورة هي التمثال أو

التمثيل وجمعها صور مثل غرفة وغرف، وتصور الشيء مثل صورته وشكله في الذهن وقد يراد بالصورة تمثيل الصفة كقولهم صورة الأمر كذا أي صفته، ومنه قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها (**فايزة يخلف:**١٩٩٦، **ص. ٢٤**).

وفي معنى التدليل على حقيقة الشيء جاء في الموسوعة الثقافية: "الصورة في اللغة تدل على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وكذا على معنى صفة هذا الشيء يقال صورة الفعل كذا أي هيئته وصورة الأمر أي صفته "(**فايزة يخلف:**١٩٩٦، **ص. ٢٤**).

ويذكر أصحاب المعجم الوسيط في معنى وصف وتجسيد الشيء قولهم:" صوره جعل له صورة مجسمة، وفي التنزيل :"هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء" صور الشيء أو الشخص رسمه، صور الأمر كذا وصفه وصفا يكشف عن جزئياته، تَصور، الشيء تكونت فكرة عنه...الخ "(**فايزة يخلف:**١٩٩٦، **ص. ٢٥**).

وعليه يصبح أصل اشتقاق الصورة من صاره على كذا أي أماله إليه، فالصورة مائلة إلى شبه أو هيئة، والتصوير جعل الشيء على صوره، والصورة هيئة يكون عليها الشيء بالتأليف(**أبي الطيب صديق النجاري:**١٩٩٥، **ص. ١٧٤**).

أما في اللغة اللاتينية فهي من (Imago,Imaginis) وتعني أخذ مكان شيء ما(qui signifie)، (qui prend la place) حيث كان القدماء يستعملون مرادفات عديدة لها مثل (Effigie).

أما في قاموس "روبير Robert "فتعرف بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو لشيء"، ويشير هذا المصطلح -حسب اشتقاق قديم- في نفس الوقت إلى وظيفة التمثل ومقولة التشابه.

والواقع أن الفعل اللاتيني (imitar) يعني "إعادة الإنتاج بالتقليد".إن هذا التعريف يبدو أقل غموضا **(http://saidbengrad.free.fr).**

ب. تعريف الصورة اصطلاحا

يمكن تعريف **الصورة في علم البصريات** بأنها تشابه أو تطابق للجسم، تنتج بالانعكاس أو الانكسار للأشعة الضوئية وتتكون أيضا بواسطة الثقوب الضيقة، وبهذا فان الصورة الحقيقية هي نتاج تلاقي الأشعة على الحاجز **(فايزة يخلف: ١٩٩٦، ص. ٢٥).**

بينما تعتبر الصورة في الصحيفة من أهم وسائل الإيضاح والتبيان، بل أنها تعتبر كذلك من اكبر أدوات الإثارة والتوجيه و الإرشاد **(محمد برهان سويلم: دون سنة، ص. ٨)**

فالصورة إذن في ميدان الصحافة هي بمثابة التقرير الواقعي الذي يعده المصور الصحفي في ارفع شكل من أشكال الصحافة المصورة، تقريرا يكون في غالب الأحيان صادقا عن أوضاع العالم والمجتمع **(إدوارد راكين :دون سنة، ص. ٢٤).**

أما في **الاصطلاح السيميوطيقي** فإن الصورة تنطوي تحت نوع أعم يطلق عليه، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلامة بين الدال هنا (Icone) قائمة المشابهة والتماثل.أو بمعنى أوسع كل تقليد تحاكيه الرؤية في بعدين (رسم، صورة) أو في ثلاث أبعاد (نقش، فن، التماثل).

وقد تعددت تعاريف الصورة في ميدان السيميولوجيا باختلاف وتعدد منطلقات الباحثين في هذا الميدان:

فقد عرفها أفلاطون بأنها "تلك الضلال، أضف إليها البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع وتضيء.وبهذا يمكن للصورة أن تكون فقط معطى حسيا للعضو البصري حسب (Fulchignoni) أي

إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء **(حميد سلاسي:١٩٩٦،** (**(http://saidbengrad.free.fr**)، أو تمثلا ذاتيا لهذا العالم الخارجي بمنأى عن كل مكون حسي.

أما في العصر الحاضر فتقر(مارتين جولي Martine Joly) بأن تعريف الصورة صار شيئا صعبا، لأنه لا يمكن إيجاد تعريف شامل لكل استعمالاتها مثل: رسومات الأطفال (dessin d'Enfant)، الأفلام (les Films)،الرسومات الجدارية أو الانطباعية (une Peinture Pariétale ou Impressionniste)، المعلقات (Les affiches)، الصورة الذهنية، (une Image mentale) صورة العلامة التجارية (une Image de Marque Commerciale) (Martine Joly :1998,p.8)، لكن ما يجب التأكيد عليه أنها مهمة جدا في التواصل الثقافي.

وعليه فالصورة نعني بها، هيئة الشيء أو شبهه، أو هي تسجيل شكل الجسم أو المنظر بطريقة قابلة للدوام ويمكن رؤيته مباشرة، أو عن طريق جهاز يسمح بالرؤية **(أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة:١٩٨٣ ، ص. ١٧٦).**

وبذلك فان الصورة: هي الهيئة التي يكون عليها الشيء أو شكله، على

أن هيئة الشيء أو شكله تتم معرفته عن طريق حاسة البصر، كما هو الحال في الرؤية المباشرة للشيء، أو عن طريق شاشة العرض كما هو الحال في التلفزيون، وعلى ذلك فان الصورة التي نراها على شاشة التلفزيون هي هيئة الشيء أو شكله.

وهي كذلك دعامة من دعائم الاتصال، إذ تتميز بقدرة اتصالية فائقة...ووفقا لسيميولوجيا الأيقونة، فالصورة هي نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتصال ويمكن أن تعتبر إشارة أو أداة وظيفتها نقل الرسائل (**judith Lazar :1993,pp.87-89)**.

٢,٢,١ تركيب و بنية الصورة

إن القاعدة الأساسية التي يتبعها السيميولوجي في تركيب الصورة تبدأ من شكلها، إلى تنظيمها الداخلي والتنظيم الجمالي واستخدام الألوان وعمق الصورة **(قدور عبد الله ثاني: ٢٠٠٤،ص ص.٣٧-٣٨).**

١.**الإطار**:وهو الفضاء الذي نعطيه للصورة بغرض ملاحظتها ويكون إما مستطيلا أفقيا أو عموديا.

٢.**التنظيم الداخلي**:ويشمل:

- ✓ **المحور العمودي**: يقسم الصورة إلى قسمين، القسم الأيسر، يمثل الحاضر أو الماضي القريب، والجزء الأيمن المستقبل القريب.
- ✓ **قطرين منشأين كمايلي**: قطر الاقتراب من الزاوية العليا اليمنى نحو الزاوية السفلية اليسرى، وقطر الابتعاد من الزاوية السفلى اليسرى إلى الزاوية العليا اليسرى كما يلي:
- ✓ **المحور الأفقي**:الذي يفرق بين الأرض والسماء، كما يفرق بين المنطقة المادية والمنطقة المعنوية.

٣.**التنظيم الجمالي**: فالصورة يمكن أن تقسم إلى أربع أسطر متموضعة في ثلث الصورة والتقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوة التي يستعملها السيميولوجي لوضع الرموز المفتاحية للصورة.

٤.**الضوء/اللون بالأسود والأبيض**:عند أخذ صورة باللونين الأسود والأبيض

فإنها تترجم موقع لفعل ماضي، أما استخدام الألوان سواء بالإضاءة الشمسية التي تخلق إحساسا بالطبيعة، أو الإضاءة الاصطناعية وتناسق الألوان الذي يزيد من ديناميكية الصورة وحيويتها.

٥.**العمق**: إذا كان الموضوع واضحا، فعلى السيميولوجي أن يبعده عن عمق المجال، وإذا كان غامضا فإنه يكون متضمنا في عمق المجال.

أما عن **بنية الصورة** فهي عبارة عن **رموز بصرية** و ألوان، وأشكال وحركات تشكل مجتمعة بنية دلالية هذه الصورة، فما هي هذه البنيات يا ترى :

١. **الرموز**: كلمة (Symbole) كلمة يونانية مشتقة من كلمة (Sumbollem) مترابطة مع بعضها البعض، في البداية كانت كلمة (Sumbolow) رمز للتعريف على شيء كثير الاستعمال وهو وسام يحتفظ به شخصان كل واحد لديه جزء يتوارث أبا عن جد، وبواسطته تتعرف على الأشخاص **(Michel Jouve :1994,p.111)**.فالرمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخططات أو الرسوم أو الحركات أو الإشارات وبناءا على هذه التفرعات يمكننا تقسيم الرموز إلى :

- **الرموز اللغوية:** الرمز اللغوي هو أصغر جزء في اللغة، ولقد

قسم (Mertinet) الرمز اللغوي إلى قسمين: الرمز الذي يتمتع باستقلالية المعنى مثل الكلمات، والرموز غير المستقلة المعنى مثل الضمائر ونهاية التصريفات، وهو اتحاد الدال والمدلول **(Bernar Cocula, Claude Peyroutet : 1986,p.24)**.

- **الرموز البصرية الثابتة:** و التي يقصد بها حقيقة من الحقائق، ولما كانت هذه الهيئات ليست بتقليدات للحقيقة، ولا ينسخ عنها، ولا مما يعيد بناءها، أطلقوا عليها اسم الرموز البصرية.وأصنافها عديدة منها الخرائط الجغرافية السطحية، والأشكال البيانية، والرسوم البيانية، والمخططات الإحصائية البيانية، والكاريكاتوريات...الخ **(عبد الفتاح أو معال: ٢٠٠٦، ص. ٢٠٩).وهي** تتكون من اتحاد الدال والمدلول كذلك، وهي ما نراه بالعين المجردة، و يقسم الرمز البصري الثابت إلى ثلاث أقسام وذلك حسب معيار التشابه بين المصدر والمعنى**(Bernar Cocula, Claude Peyroutet : 1986,p.25)**:.

أ. **الرموز البصرية غير المتعلقة بالصور أو الشكل:** مثل المخططات البيانية ، والحروف ، ورموز الفن التجريبي.

ب. **الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو الزخرفة:** مثل الصور الفوتوغرافية، الخرائط الجغرافية والتصاميم.

ت. **الرموز البصرية المختلفة:** مثل الأشكال النقطية، البقع، وهي كثيرة في الأعمال السريالية والفن التكعيبي.

- **الرموز الاجتـماعية والثقافية**: يدخل في تكوينها كل من الرموز البصرية الثابتة و الرموز اللغوية ونلخصها فيمايلي(**قـدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص ص ٢٠٠-٢٠١):**

أ. **ميادين التعرف على الهوية:**

- ورموزه الرئيسية هي:رمز اسم العلم، الاسم، اللقب، الكنية.
- رمز الملابس و الزي العسكري: الشخص بأن ينتمي إلى مجموعة ما.
- رمز الموضة: الملابس، تسريحات الشعر، مستحضرات التجميل، الوشم.
- رمز العلاقات: الديكور.
- رمز التعرف على الأزياء: العلامة التجارية.

ب. ميادين العلاقات بين الأفراد:

- رمز التعبير: النبرات الصوتية، التعبيرات، لمحات الوجه.
- رمز الحركة: الحركة، الرقص.
- الرمز التقريبي: يتعلق بالمسافات بين الأشخاص الذين يكلمون بعضهم البعض في الحفلات.
- رموز الأكل: طريقة تقديمه في المناسبات.
- رمز التورط: عندما يحدق بنا شخص ما، عندما يثر اهتمامنا.

ج.ميدان التظاهرات الجماعية من خلال تأدية الشعـائر والطقوس

- الرموز الدينية مثل الصلاة في المسجد الحرام.
- الرموز الأسطورية.
- رموز الاحتفالات الرسمية الوطنية.
- رموز الأعمال.
- رموز الألعاب الرياضية.

٣,٢,١ أنـواع الصــور

إن الصورة تشكل مجالا ثريا لوضع الأحاسيس والعواطف والتأريخ للذات وقهر الزمان (الخلود)، وإن بشكل رمزي، ولأجل هذه الغاية وغايات أخرى، اخترع الإنسان التصوير إلى جانب اللغة حفاظا على ذكرياته الثقافية ووجوده المادي و الفيزيقي شاهدا على لحظة قد عاشها هذا الإنسان بالفعل" وحتى لا يسقط الفعل البشري في طي النسيان، يبتدع هذا الإنسان وسائل تقنية لتبقى أنشطته شاهدة على عصره، وتحديا ضد الزمن. وإذا كانت الصورة الثابتة أو المتحركة هي أجلى و أنضج هذه التجارب .

وتبقى أهمية الصورة في كونها الحامل الثقافي والاجتماعي والنفسي والإبداعي الجمالي والقيمي والإعلامي، وذلك من خلال الجنس والنسق الذي تنتمي إليه.و تشكل الصـورة نقطة توحد بين مجموعة من المجــالات، انطـلاقا من

حضورها كموضوع إبداعي وثقافي لمجالات اجتماعية وثقافية وفنية ويمكن أن نحصر مجموعة من تمظهرات الصورة بحسب طبيعة النسق والجنس الذي تنتمي إليه وتتمظهر فيه من مثل :الصور الفنية، والصورة الكاريكاتيرية، والصورة الفوتوغرافية، والصورة السينمائية، الصورة الإشهارية، الصور الذهنية... الخ".

١. اللوحـة الفنيـة

إن تاريخ الفن يبين لنا ارتباطه دائما بالحياة ونظمها الاجتماعية والاقتصادية وارتباطه بالأفكار والأيديولوجيات، إذ ليس هناك ما يفصل الفن ولا التجربة الفنية من سائر تجارب الحياة الأخرى وكثيرا ما تكون الأيديولوجيات دافعا للإبداع ومصدرا للانفعال الجمالي بشرط أن يحقق العمل الفني من نظم وقيم تكون المشاركة فيه فعالة يعبر فيها الفنان عن موضوع ما عبر الوسيلة أو الرسالة الفنية مرورا بالمتلقي **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.٢٢٣).**

وعليه يصبح فن التصوير ينتمي إلى الفنون التشكيلة، وهو فن تصوير الأشياء والأشخاص، وتستخدم في ذلك الألوان والبقع والتضليل بالترقين أو الطلاء وإنتاج أثر الضوء والظل**(أحمد زكي بدوي:١٩٩٨، ص.١١٤)**، وبالتالي يصبح فن التصوير يتضمن خمسة عناصر رئيسية هي إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال والفراغ والأضواء والضلال والألوان، واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير**(شاكر عبد الحميد:٢٠٠١، ص. ٢٤٨)**

فاللوحة الفنية إذن يمكن أن نعرفها على أنها كل مساحة مسطحة رسمت فيها يد الفنان خطوطا وأشكالا...وألوانا، وضمنها عقله قيما وأفكارا وأهدافا، تتحدث مع المتذوقين بلغة العيون والأبصار مترجمة لهم أحاسيس الفنان ومشاعره ورؤاه في فترة زمنية معينة**(إيمان عفان:٢٠٠٤/٢٠٠٥، ص.٢١).**

كما هي كل مساحة مسطحة رسمت فيها يد الفنان خطوطا وأشكالا وسكب فيها روحه وعواطفه ألوانا وضمنّها عقله قيما وأفكارا وأهدافا.تتحدث

مع المتذوقين بلغة العيون والإبصار.مترجمة لهم أحاسيس الفنان ومشاعره ورؤاه في فترة زمنية معينة.فهي نتاج عمل عقلي وعاطفي مشترك ومتماسك.كل منهما محرض للأخر ومكمل له في حركة كروية دؤوبة **(فواز يونس:٢٠٠١، ص ص.١٤٦-١٥٥).**

فهي إذن ليست نتاج عمل عاطفي بحت، ولا نتاج عمل عقلاني بحت، لأن الفن عصارة عمل حضاري، والحضارة لا تقوم بالعاطفة وحدها، ولا بالعقل وحده، بل هي نتاج انصهار الاثنين معا في بوتقة الإنسان المبدع الخلاق.

وبهذا يصبح الفن التشكيلي هو كل شيء يؤخذ من الواقع، ويصاغ بصياغة جديدة...أي يشكل تشكيلاً جديداً. وهذا ما نطلق عليه كلمة التشكيل، **والتشكيلي:**هو الفنان الباحث الذي يقوم بصياغة الأشكال آخذاً مفرداته من محيطه ولكل إنسان رؤياه ونهجه، لذا تعددت المعالجات بهذه المواضيع، مما اضطر الباحثون في مجالات العطاء الفني أن يضعوا هذه النتاجات تحت إطار المدارس الفنية التالية(**http://www.col-sea.com**):

أ.**المدرسة الكلاسيكية**

المدرسة الكلاسيكية هي التي عاصرت الثورة الفرنسية(1793) حيث تبنت تلك المدرسة التعبير عن شعار الثورة الأشهر "العدل - الحرية - المساواة"، هكذا تقول عنها الكتب، لكن الأعمال الفنية الكلاسيكية نفسها تعكس مجموعة من القيم والمفاهيم، ربما لا تتوافق مع شعار الثورة الفرنسية الذي اتخذته المدرسة الكلاسيكية شعارًا لها.

فمن **خصائص الأعمال الفنية في هذه المدرسة** أن يسود العقل حتى يصبح هو المعبود، وذلك على اعتبار أن غايتها القصوى تتمثل في تجسيد الجمال في جوهره الخالص المجرد، دون ترك أي بُعد للغيب أو الخيال في هذا التعبير الفني، فمثلاً تتميز أعمال المدرسة الكلاسيكية بتحويل صور الطبيعة إلى قيم زخرفية وأشكال هندسية، فالجمال فيها هو جمال هندسي يخضع لأحكام العقل لا الخيال، فهو جمال هندسي يستخدم الخطوط الحادة والبناء المحكم.

وأيضًا من خصائصها ازدراء اللون، فلا تجد في الأعمال الكلاسيكية تعبيرًا بمساحات لونية كبيرة أو علاقات لونية متداخلة، لكن تجد زخرفة مبنية أساسًا على الخط والتصميم الهندسي المحكم، وتوازن الكتلة مع فخامة التكوين.

ومن أشهر فنانيها المصور "جاك لويس دافيد " وبعد وفاة دافيد تولى تلميذه "جان دومينيك أنجر" زعامة الكلاسيكية في فرنسا.و فيمايلي **لوحة موت مارات.**



هذه اللوحة للفنان "جاك لويس دافيد "مصور الثورة الرسمي فلنتتبع خصائص المدرسة الكلاسيكية فيها**:**

١.ازدراء اللون

اعتمد على الظلل والنور في إبراز الجسد والأشياء المحيطة به وكأن هناك ضوء مسلط من وراء الميت لإظهاره وشد الانتباه إليه والتركيز عليه فساعد في إظهار هذا الضوء الخلفية القائمة ثم أخذ دافيد في تصفيف حدة القتامة في الجزء الأسفل من الميت واستخدم الضوء بشدة في الساعد ليجذب الانتباه بعد ذلك إلى الرسالة الموجودة في يده وهنا نرى خاصية أخرى من خصائص المدرسة وهي:

٢.الخطوط الحادة

ترى الرسالة التي في يد الميت والموجودة على المنضدة تعطي إحساس أنها مصنوعة من ورق مقوى فهي جامدة وحتى القماش سواء الأبيض أو الأزرق الداكن يعطي إحساسًا بالجمود والصرامة والحدة وهذا يتنافى مع طبيعة القماش اللينة المرنة وطبيعة الورق فنرى صفات الحدة والصرامة والجمود طاغية على طبيعة الأشياء.

٣.تجسيد الجمال دون ترك بعد للشعور

يتجلى هذا في جسد الميت فلقد اهتم الفنان بإظهاره بكل تفاصيله وحيويته وكأنه جسد لشخص حي مستند برأسه إلى الخلف مستسلمًا للأفكار،وهنا اهتم بإظهار براعته ودقته في التصوير على حساب إعطاء الإحساس بالموت وإنما عبر عنه بالجرح الصغير في الصدر والسكينة الملقاة على الأرض والدم فلا نحس بالاسترخاء التام والسكون الذي يصحب الموت ولكن كل العضلات مشدودة ومنقبضة.

ب.المدرسة الرومانسية (حنين الروح)

لقد كانت الكلاسيكية الجديدة فن الثورة كما سبق وقلنا، ولكن الروح الثورية لم تتجلَّ في الكلاسيكية كما تجلَّت في الحركة الرومانتيكية، حيث إنها

والواقعية من بعدها لم يكونا سوى وجهين لمطلب واحد، وهو إدخال الخيال والشعور والإحساس في الفن، وهذا كان شعار الثورة الفرنسية" "العدل-الحرية-المساواة"، فنرى الثورة قد أكَّدت على حرية الفرد، وكان من الطبيعي أن يتجه الفنان إلى التعبير عن ذاته ومشاعره الخاصة وعالمه الباطن بعد أن تحرر وتخلص من القيود التي كانت مفروضة قبل الثورة.

ومن أهم خصائصها: التمرد على عقلانية عصر "التنوير"، فقد اقترنت بالحنين إلى روحانية العصور الوسطى وفروسيتها، ونلمس نوعًا من الإحياء

لفن العمارة القوطية سواء في إنجلترا أو ألمانيا أو فرنسا، كما اقترنت هذه الحركة بالحنين إلى الشرق، وهذا الشرق الغريب الغامض المليء بالأسرار التي وجد الرومانتيكيون في فروسيته ونورانية مشاعره وقودًا للخيال والعاطفة، أوفر حرارة وحيوية من نور العقل والمادية التي هام بها فلاسفة القرن الثامن عشر.

وقد اتجه الفنان الرومانسي إلى التعبير عن ذاته ومشاعره، فظهرت هذه النزعة ليس في الأعمال فقط، ولكن في أقوال الرومانتيكيين، فالفن عن ديلاكروا نشوة منظمة، والتصوير عند "كونستابل" مرادف للشعور، فنجد أن ديلاكروا و"كنونستابل" أخذا يتحرران من فكرة التظليل شيئًا فشيئًا، موجهين اهتمامهما إلى لغة الألوان بدلا من لغة الظلال والنور؛ فالألوان أحسن تعبيرًا وإبرازًا للشعور والإحساس عند الفنان.

ومن فناني هذه الحركة المصور الألماني "فريدريخ" الذي كان يقول: "ينبغي للفنان ألا يصور ما يراه خارجه فحسب، وإنما ما يراه داخله أيضا، وإذا لم يرَ شيئًا داخله، فالأجدر به أن يكف عن تصوير ما يراه خارجه، وإلا كانت لوحاته أشبه بتلك الستائر التي لا نتوقع أن نجد خلفها غير مرضى أو جثث موتى.



هذه اللوحة للفنان جون كونستابل "منظر لريف إنجليزي" ونلاحظ فيها ما يلي:

١.**إدخال الشعور والإحساس**.فقد انفعل بهذا المنظر الطبيعي الجميل، وأحسَّ به، وأخذ في تصويره.

٢.**التعبير عن مشاعر الفنان** الخاصة، فهي تعطي مساحة للتأمل والصفاء والانطلاق بالبصر إلى الآفاق.

٣.الاهتمام بالألوان: وهنا نرى أن استخدام الظل والنور بطريقة تدرجات الألوان؛ فالأخضر يدور بين الأخضر الداكن.. فالأقل دكانة فالفاتح ... ، وأدمج لون الأرض الخضراء في لون السماء الصافية الزرقاء في خط الأفق بين السماء والأرض؛ مما فجَّر تعبيرًا قويًّا وإحساسًا عميقًا جدًا بالألوان في الطبيعة المحيطة به.

ج.المدرسة الواقعية

جاءت المدرسة الواقعية ردا على المدرسة الرومانسية، فقد أعتقد أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي، وتسليط الأضواء على جوانب هامة يريد الفنان إيصالها للجمهور بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور.

فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي ، وجعلت المنطق الموضوعي أكثر أهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وأمانة، دون أن يدخل ذاته في الموضوع، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقلة كما ينبغي أن يكون، أنه يعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته اليومية، أنه يبشر بالحلول.

و اختلفت الواقعية عن الرومانسية من حيث ذاتية الرسام، إذ ترى الواقعية أن ذاتية الفنان يجب أن لا تطغى على الموضوع، ولكن الرومانسية ترى خلاف ذلك، إذ تعد العمل الفني إحساس الفنان الذاتي وطريقته الخاصة في نقل مشاعره للآخرين، وأصبحت بذلك المدرسة الواقعية هي مدرسة الشعب .

أي عامة الناس بمستوياتهم جميعا، ويصفها عز الدين إسماعيل عندما يتحدث مقارنا فنانا رومانسيا بفنان واقعي قائلا : كان (ديلاكروا) وهو فنان رومانسي يرى أن على الفنان أن يصور الواقع نفسه من خلال رؤيته الذاتية في حين ذهب "كوربيه" وهو فنان واقعي إلى ضرورة تصوير الأشياء الواقعية القائمة في الوجود خارج الإنسان، وأن يلتزم في هذا التصوير الموضوعية التي تنكمش أمامها الصفة الذاتية، وان يستخدم في هذا التصوير أسلوباً واضحا دقيق الصياغة وأن يختار موضوعة من واقع الحياة اليومية، فينفذ بذلك إلى حياة الجماهير، يعالج مشكلاتهم ويبصر بالحلول، ويجعل من عمله الفني على الإجمال وسيلة اتصال بالجماهير.

ومن أهم فنَّانِيها "إدوارد مانييه"، فقد اهتم بتناول الحياة العصرية بدلاً من المواضيع التاريخية أو الأسطورية، ومع أن هذه النزعة كانت قد ظهرت في أعمال الكثير من الفنانين السابقين إلا أن هذه الموضوعات كانت تصاغ في الغالب صياغة تقليدية؛ أما "مانييه" فقد اهتم بروح العصر، وليس فقط

بمظاهره، ومن هنا أصبح لفنِّه طعم آخر لأن أسلوبه قد تضمن شيئًا من التحرر من فكرة النقل عن الطبيعة ومحاكاة ظلالها وأضوائها وتجسيماتها، لقد خرج عن محاولة تكوير الأجسام بواسطة التظليل، هذا التكوير الذي كان يحرص عليه الفنانون الأوربيون أشد الحرص منذ عصر النهضة من أجل الإيهام بالبعد الثالث، وباستغنائه عن التكوير استغنى كذلك عن التظليل.



استخدم الألوان في صورة مساحات مسطحة تقريبًا؛ فاستطاع بالاعتماد على اختلاف المساحات في شكلها ونوعية الألوان ودرجة كثافتها أن يوحي مجرد إيحاء بالتجسيم، فاستطاع أن يوحي بالضوء، فهو في لوحاته كأنه ينبع من الأجسام نفسها وليس مسلَّطًا عليها من مصدر جانبي.

٢.الصورة الكاريكاتورية

لقد ظهر الكاريكاتير كنوع فني متميز يستهدف النقد الاجتماعي والسياسي في أوروبا في القرن السابع عشر.والأصل اللغوي لكلمة كاريكاتير إنه تأتي من الفعل اللاتيني (Caricara) الذي يعني حرفيا (يغير)، وفي الحقيقة فإن هذا المعنى يستجيب إلى وظيفة الكاريكاتوري التي هي تغير من سمات الوجه، تضخمها أو تصغيرها بشكل مفرط**(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤،ص.٢٣٩)**.مثل ما هو موجود في الصورة الموالية:

وهو كذلك الرسم التخطيطي الذي يشكل محتوى الصورة الكاريكاتورية، وهذا الرسم يستهدف التعبير والتعليق على الآراء والأفكار والأحداث والتطورات والقضايا على شتى المجالات ويقدمها بطريقة هزلية ساخرة يعمد فيها رسام الكاريكاتير إلى نقد هذا الواقع بشيء من الطرافة والمبالغة، والإنسان الكاريكاتوري هو فنان أو رسام يشتغل بالكاريكاتير، ويتميز بأنه حاد الذكاء

وواسع الاطلاع، ويتميز بموهبة خارقة في تصوير ونقل الوقائع والأحداث في قوالب هزلية ساخرة (**نشادي عبد الرحمان: ٢٠٠١/٢٠٠٠، ص ص. ١٦-١٧**).

والكاريكاتير أحد الفنون القديمة التي عرفها الإنسان حيث كشف لنا علماء التنقيب المهتمون بفنون الحضارات القديمة أنه قد بزغ إلى الوجود هذا الفن منذ أزمان غابرة في التاريخ، وأن بعثه قد لازم بعث الحضارة الفرعونية، أين يبدوا جليا هذا الفن منقوشا على أدوات خشبية، وعلى الجدران والصخور التي لا تزال تحفظ أثاره المستمرة في عصرنا هذا، كما يرسم أيضا على الجلود وعلى ورق البردي المحفوظ بعضها في بعض المتاحف العالمية بفرنسا وانجلترا وأمريكا (**نشادي**

عبد الرحمان: ٢٠٠١/٢٠٠٠، ص ص. ١٩-٢٠).

فالفن الفرعوني الساخر انذاك لم يكن معروفا بالتسمية الشائعة اليوم، وهي الكاريكاتير، بيد أنه يحمل نفس خصائص ومميزات كاريكاتير اليوم في تصوير ونقل الوقائع و الأحداث من حيث المبالغة والتشويه والتفخيم والتضخيم إثارة الضحك والعبث والاستهتار، وحتى أيضا من حيث المعنى الذي كان ينتج من اجلها (**نشادي عبد الرحمان: ٢٠٠١/٢٠٠٠، ص.٢٠**).

٣.الصورة الصحفية الفوتوغرافية

مع اختراع التصوير الفوتوغرافي أصبح بالإمكان اليوم إنتاج صور تشبه الواقع كثيرا.حيث أصبحت الصورة الفوتوغرافية وسيلة عالمية للإعلام وتستعمل كل يوم في الصحف.لكن كون هذه الصور شبيهة بالواقع لا يعني أنه من الضروري أن تعطي معلومات حقيقية.فمثل كل الصور، تستطيع الصور الفوتوغرافية أن تكشف أو تخبئ أشياء، ولهذا من المفيد تحليلها كما نحلل الكلام أو الكتابة سواء بسواء (**موسوعة لاروس: دون سنة، ص .١٥**).

حيث عرفت منذ العصور القديمة كيفية عرض صورة على شاشة بفضل نور الشمس.إن غرفة ينفذ الضوء إليها عبر ثقب صغير أو علبة جعل فيها ثقب صغير تستخدم **"كغرفة سوداء"**.ينفذ الضوء عبر الثقب وتسقط صورة ما يوجد في الخارج على خلفية "الغرفة" البيضاء أو على زجاج غير مصقول.كان الرسامون الايطاليون في عصر النهضة يستخدمون هذه الطريقة لرسم إطارات نماذجهم.في القرن السادس عشر، أدخل طبيب وعالم رياضيات ايطالي يدعى "جيرولامو كاردانو" عدسة بصرية في الثقب، ما سمح بتركيز الضوء للحصول على صورة أكثر دقة، ولكن لم يكن يعرف كيف يمكن المحافظة على هذه الصورة **(موسوعة لاروس: دون سنة، ص. ٣٨).**

أما أول صورة فوتوغرافية أنتجت فكانت سنة (١٨٢٧) على يد الفيزيائي الفرنسي "نيسيفور نييبس" (١٧٦٥-١٨٣٣) بواسطة غرفة سوداء، وليصبح التصوير الفوتوغرافي كوسيلة جديدة لتسجيل الحقائق والمعلومات وكوسيلة اتصالية، أصبح إحدى المقومات البصرية في حياتنا اليومية، فهو لا يسجل اللحظات ذات الدلالة من الناحية الشخصية والاجتماعية فحسب لذلك أصبح أكثر الوسائل قيمة في تسجيل التاريخ الاجتماعي للمستقبل، وحفاظا على مهمة المجتمع في عملية تراكمية تمتد عبر الزمن وتصبح المحطات التي مر بها المجتمع أرشيفا يكون للأجيال نافذة على الماضي**(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.٢٠٣).**

فالفوتوغرافي يجسد هذه العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل كونه يملك قدرة فائقة على الاتصال وعبوره حواجز اللغة والثقافة لأنه في حد ذاته أصبح ثقافة بصرية لها وزنها في المجتمعات المتقدمة بالدرجة الأولى **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.٢٠٣).**وخير ما يجسد هذا كله هو وصول صورة مشهد إعدام الرئيس السابق صدام حسين بآلة تصوير الهاتف النقال.

٣.الصورة السينمائية

يرى "محمد شويكة" أن **الصورة السينمائية** فن له سلطته الطاغية، فرض نفسه بقوة على كل إبداعاتنا حتى الشعرية منها والنثرية... الأثر الكبير الذي تتركه الصورة السينمائية في النفوس جعلها فن تُدّرس مقوماته ودلائله للفنانين والأدباء على حد سواء. ولهذا فتعريفها سهل ومعقد في آن واحد، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة.. أو إذا ما علمنا بأنها تتكون من (٢٤) وحدة "frime" في التلفزيون و (٢٥) وحدة في السينما **(http://www.khayma.com).**



صورة سينمائية لمشهد من فيلم آلام المسيح



صورة سينمائية لمشهد من فيلم المملكة

٤. الصورة الإشهارية

يمكننا أن نعرف الإعلان أو الإشهار لغة على أنه من فعل: أعلن، يعلن ومصدرها علانية وإعلان بمعنى الإظهار والإشهار والجهر بالشيء .أما اصطلاحا فتعرفه دائرة المعارف الفرنسية بأنه " مجموعة الوسائل المستخدمة لتعريف الجمهور بمؤسسة تجارية أو صناعية وإقناعه بامتياز منتجاتها" **(منى الحديدي: ١٩٩٠، ص.١٦).**

فصناعة الإشهارات ليست من الفنون المستحدثة وإنما هي قديمة قدم التاريخ، فقد بدأ الإشهار على أشكال تطورت بمرور القرون حتى أصبح فن الإشهار كما نعرفه الآن، ففي مصر القديمة قام التجار باستئجار **مُنَادِين** يجوبون الشوارع معلنين عن وصول سُفُنِهم وبضائعهم. وفي حدود القرن العاشر

الميلادي أصبحت ظاهرة المنادين متفشية في كثير من المدن الأوروبية. وهؤلاء كان يستأجرهم التجار لإرشاد العملاء إلى متاجرهم وإعطائهم فكرة عن سلع وأسعار المتجر(**www.mawsoah.net**).

وأيضا النشاط التجاري الاقتصادي حيث ظهر (الدلال) في الأسواق والذي كان يجتهد قدر استطاعته في جذب الناس لبضاعته ويخبرهم بمزاياها ويخفي عيوبها ويقوم بتجميلها قدر المستطاع حتى يزايد الناس عليها.

أي أن الإشهار في البداية أخذ الشكل الشفهي المسموع (**www.ar.wikipedia.org**) ويَرَى معظم المؤرخين أن اللافتات الخارجية على المتاجر هي أول أشكال الإشهار.

وبعد اختراع المطبعة (١٤٣٦) وبروز الصحافة إلى الوجود ظهرت الحاجة إلى الإعلان أو الإشهار فقد رافق الإعلان الذي كان يطلق عليه اسم"نصائح وإرشادات" الصحافة منذ أوائل عام (١٦٢٥) ومع تطور الثورة الصناعية التي عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر شهد الإعلان أو الإشهار أول نقلة كمية ونوعية وذلك تحت ضغط طلبات القطاع الصناعي الذي استعان به في الترويج لبضاعته، ونتيجة لذلك أصبحت الإشهارات من أهم إيرادات الصحف والمجلات وعنصر أساسي في اقتصاد السوق **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٥،ص.٢٣٥)**.

ومع حلول القرن العشرين ظهرت وسائل نشر جديدة وهي السينما والراديو التلفزيون، وبهذه الوسائل الجديدة عرف الإشهار تطورا واسعا إذ تم إخراج أول شريط إشهاري سينمائي عام (١٩٠٤) م وذلك من طرف الإخوة "لوميير (Lumiere)" **(J.Pheller , J.Orsoni :p.17)**.

وهكذا أصبح الإشهار" الفن" الشعبي الأكبر في زمننا، مهد الميثولوجيات العصرية، مجال ثقافي يومي، مرجع أبدي لبعض أنماط الثقافة الشعبية**(برنار توسان :٢٠٠٠، ص.٦٤)**. وهي متعددة الأوجه فهناك الصور الإشهارية للمنتجات الاستهلاكية، وللأفلام، و للحملات السياسية و الاجتماعية.

ولهذا فقد أصبح يطلق عليه اليوم بفن الشوارع مثلما هو موجود في الصور الموالية:

٦.الشعــار

لقد تطورت الكتابات التصويرية لتصبح كذلك بكل شعارات تجارية تسمح للمستهلكين عبر نظرة بسيطة بالتعرف إلى منتجات الشركة نفسها بواسطة رسوم أو ألوان مميزة على شعار تجاري فعال أن يتعرف إليه أشخاص لا يتكلمون لغة واحدة وأطفال لا يستطعون القراءة بعد.فبعض الشعارات التجارية أصبح معروفا لدرجة أننا لا نتصور أنها ممكن أن تتغير(**موسوعة لاروس:دون سنة،ص.١٧)**.

فالشعار إذن هو عبارة عن رموز فنية، تظهر هوية الفرد أو الجماعة أو المؤسسة أو الدولة.والتقارب بين الشعار كهوية بصرية، وشعار طبقة الأشراف أدى، إلى القول بان الشعار يؤدي نفس وظيفة الصورة الدينية أو شعار طبقة الأشراف للفرسان أو الأعلام الوطنية، فهم يرمزون إلى الانتماء أو النية الجماعية(**قدور عبد لله ثاني: ٢٠٠٤، ص ص.٢٤٣-٢٤٤)**.

٧.الصورة الذهنية

الصورة الذهنية هي حضور صورة في الذهن للأشياء التي سبق أن أدركا بحاسة من الحواس(**محمود أدهم:دون سنة، ص.١٥)** بينما عرفها "كينث بلدنج" في كتابه"الرائد" الصورة الذهنية.

على أنها تتكون من تفاعل معرفة الإنسان بعدة عوامل منها المكان الذي يحيا فيه الفرد، موقعه من العالم الخارجي، العلاقات الشخصية وروابط الأسرة والجيران والأصدقاء المحيطين به، والزمان والمعلومات التاريخية والاجتماعية التي يحصل عليها (**عاطف العبد عبيد:1999،ص.286)**. مثل صورة الإسلام من خلال ملحمة" أنشودة رولان" التي ألفت في زمن الحرب

الصليبية الأولى إذ صورت المسلمين من أعداء "شارلمان" و"رولان" في صورة عابدي الأصنام، وهم يركعون أمام ثلاثة آلهة هي "أبولو"و "تير فاجان" و"محمد" الذي تم تحريفه في الغرب باسم (ماهاوند) عدو المماليك المسيحية **(كارين آرمسترونج:1999، ص.142).**

إن الصورة بأنواعها ليست وسيلة اتصالية فحسب، بل هي عامل أساسي في تمتين العلاقات الإنسانية وتنمية الحس الجماعي بواسطة الإحساس بآلام الآخرين مثل ما حدث مؤخرا في لبنان من مجازر وحشية استهدفت الأبرياء من أطفال وشيوخ ونساء.

فإذا كان لسلسلة من الكلمات معنى، فإن مقطعا من الصور له ألف معنى"، وعليه فهذا المبحث يحاول البحث عن البعد التواصلي للصورة. فإذا كانت السيميولوجيا تعد "العلم العام لكل أنساق التواصل اللسانية وغير اللسانية" فإن مفهوم التواصل بدوره سيتغير تبعا لذلك، إذ، إن الوظيفة التواصلية لا تقتصر على اللغة وحدها وإنما هي مرتبطة بجميع الأنساق التواصلية القصدية والدالة، ونعني هنا بالقصدية ذلك الوعي الإنساني الذاتي الذي يدفعه لممارسة سلوك تواصلي، فالقصد جوهر السيرورة التواصلية وعماد المعنى، ولا يمكن أن يكون فعلا نابعا من الضرورات الطبيعة التي تمليها الحاجات العضوية للإنسان، ومن هنا ينبثق الوعي الذي يؤلف ما يطلق عليه كاسيرر (**Cassierer**) بالمبدأ الرمزي"**(أحمد يوسف:٢٠٠٥، ص.٤٦).**

وككل عملية اتصالية فإن التواصل البصري يمكن إجماله وتوضيحه في ست عناصر هي :المرجع، المرسل، الرسالة أو الخطاب، الرمز، القناة الاتصالية، و المرسل إليه.

١.المرجع :يتم استخلاصه من خلال مضمون الخطاب البصري، أو وضعية المرسل والمتلقي أو من خلال الأشياء الحقيقية التي يرجع إليها الخطاب أو ينبعث منها.

٢.المرسل: و هو الشخص أو مجموعة الأشخاص الذي يود أن يؤثر في الآخرين بشكل معين يشاركوه في أفكار أو اتجاهات أو خبرات معنية مثل الفنانين...أو رجل العلاقات العامة...الخ.

٣.الرسالة البصرية أو الخطاب البصري: هي الموضوعات أو الأفكار و الحقائق ذات الأهداف المحدودة و الموجهة التي تحمل المعاني التي يرغب صاحب الصورة في توصيلها إلى المستقبل .

و الرسالة تمثل مضمون الاتصال و على أساس هذا المضمون فإن الرسائل تختلف في أنواعها طبقا لاختلاف هذا المحتوى حيث يمكن التمييز بين أربعة أنواع من الرسائل هي:

- **الرسائل الوظيفية**

و هي الرسائل التي تنقل الجانب الموضوعي الخارجي من المعلومات و تتركز حول العمل أساسا.

- **الرسائل الواقعية**

و هي مجموعة الأخبار و المعلومات و التعليمات التي تدور حول الأحداث و تنشرها الصحف و تذيعها الإذاعات.

- **الرسائل العاطفية**

وهي التي تعبر عن المشاعر و الانفعالات و تتوجه إلى العلاقات أساسا كما هو شأن المحبين أو شأن التواصل بين الرضيع و أمه **(فرج الكاحل:١٩٨٥، ص. ٧٩).**

- **الرسائل الخيالية**

و يقصد بها القصص و المسرحيات و التمثيليات و الأغاني و ما إلى ذلك من الأساليب الفنية.

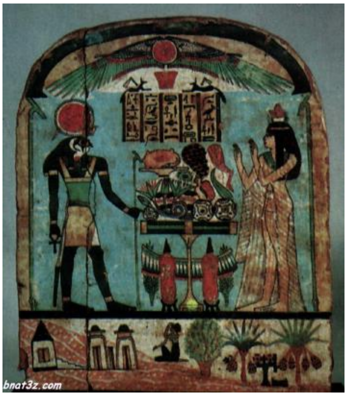
٤. الرمز (le code): هو عبارة عن مجموعة من المساطير والعلامات التي يبحث عنها المرسل لتركيب وتبليغ خطابه encodage.

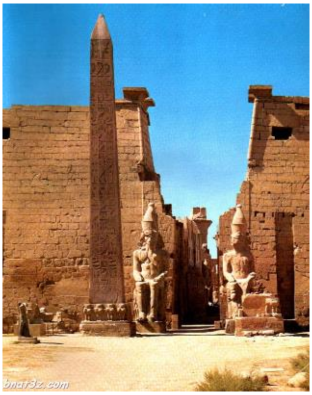
٥. **قناة الاتصال**: من خلال وسيلة الاتصال تتم عملية المشاركة في

المعلومات بين المرسل و المستقبل التي تتضمن بدورها رسالة مرسلة " **(أبو النجا العمري: ١٩٨٦، ص.٣٨).**

٦. **المستقبل أو المرسل إليه:** هو الفرد أو الجماهير التي يوجه إليها المرسل رسالته كالصديق الذي يستمع إلى صديقه، و المستقبل في عملية الاتصال هو الشخص أو مجموعة الأشخاص الذي يتلقي أو يستقبل محاولات التأثير الصادرة عن الباعث.

وانطلاقا من هذه العناصر نستخلص مثلا بأن الصور الموجودة في **الأهرامات المصرية والمتحف المصري والمدن القديمة المصرية** و **كهوف الطاسيلي بجنوب الجزائر** لخير دليل على أن الإنسان كان يتصل مع غيره بواسطة الرسومات والنقوش، حيث بقيت إلى يومنا الحالي تؤدي دورها الاتصالي مع الأجيال المتتالية.









٣٫١ الخصائص الاتصالية للصورة

تتجلى الخصائص الاتصالية للصورة من خلال الصور البدائية: أو ما يصطلح عليه اللغات القديمة الهيروغليفية، السنسكرتية، الفرعونية...الخ لأن هذه اللغات كانت عبارة عن رسوم ونقوش تصويرية وصور.

فهذه الصور الأولى في تاريخ البشرية اتصفت بخصائص اتصالية مميزة يمكننا إجمالها في النقاط التالية(**ايمان عفان:٢٠٠١/٢٠٠٠، ص ص. ٣٥-٣٧**):

١. **الصورة عالمية:** إن الصورة تسقط وتزيل حواجز وعوائق اللغة، بين بني البشر، بحيث يمكن فهم مضمون الصورة دون أن نكون متمكنين من لغة مرسليها.فالجميع يفهمها باختلاف لغاتهم، وحتى الأميين الذين يجهلون القراءة.
٢. **إنها تمدنا بمجموعة كبيرة من المعلومات**: التي يعجز النص عن إمدادنا بها بنفس تلك الدرجة من التكامل والاختصار.
٣. **الفورية وسرعة القراءة:** فالوقت الذي نقضيه في قراءة الصور أقصر بكثير من الوقت الذي نقضيه في قراءة نص كتابي وصفي.
٤. **الصورة تتصف بالشمولية:**وهذا يعني أننا عندما نطلع على الصورة فنحن نطلع على الكل أي على الكل أي على المجموع، أما التفاصيل فتأتي فيما بعد متزامنة مع تفحص بصرنا لأجزائنا.
٥. **كسر الحواجز الزمنية:** فنحن مثلا من خلال الجداريات المصرية أو البابلية نلتمس حوادث وأشخاص مضت على وجودهم ملايين السنين.فهي بمثابة نافذة على الماضي.
٦. **متعددة القراءات:** فهي قد يفهم منها عدة معاني تختلف باختلاف المشاهدين، حتى أنها يمكن أن تعطي معنا مغاير تماما للمعنى الذي أراده لها صاحبها.

٧. **الصورة كانت لها قدرات كبيرة على خدمة الدين ونشره:** فالحضارات الإنسانية كثيرا ما استعملت الصور في المعابد لتعزيز الإيمان بالمعتقدات.

٨. **الصورة خدمت السحر**:كذلك والدليل تلك التمثيلات الحيوانية المرسومة بالطمي الأحمر والبني على جدران الكهوف مثلا المتواجد في منطقة (Lascaux) الـواقعــة جنوبي غـرب فرنسـا أو الطاسيلي بالجنـوب

٩. الجزائري، هذه التمثيلات التي لا يمكن لها أن تكون إنجازات فنية لمباهات الآخرين، بما أن هذه الكهوف المصورة لم تكن يوما مضاءة لبعدها عن سطح الأرض وعدم قابليتها لاتخاذها كمسكن، هذه الصور كانت مهمتها إجبار أو دفع القدر لجعل الصيد وافرا على حد اعتقاد الإنسان البدائي.

١٠. **الصورة قد تحتاج إلى نص توضيحي:** لكي تفهم بدرجة أكبر، فالنص يضفي على الصورة معنا معينا يريده صاحبه.وهذا ما أكده "رولان بارت" في مقولته الشهيرة العالم أخرس بدون لغة.

١١. **إن الصورة قد تغير الحقيقة:** وهذا أمر غير مستغرب، فمثلا الصورة الفوتوغرافية تصور لنا ما تراه عين ملتقط الصورة، فهي تشير إلى ما أهتم به صاحبها وعناه.

١٢. **الصورة قد تشير إلى معنى أبعد مما تتضمنه**: وهذا ما نسميه بالإسقاط، مثلا مشاهدتنا لصورة شخص يحمل عصا بيده وقبعة مستديرة فوق رأسه وخلفه ساعة(بينغ بانغ) ساعتها سنفهم مباشرة انه انجليزي.

١٣. **بإمكان الصورة تمثيل أشياء تخرق قوانين الطبيعة وتتعدى ما هو منطقي أو اعتيادي مألوف**، ونجد هذا كمثال في جداريات الأهرامات أين ترسم وجوه الأشخاص جانبية بينما تظهر العيون كاملة أو جبهية وهذا ما نجده أيضا في لوحات (بيكاسو) الغربية التي قد تمثل وجها بأنفيين مثلا بدلا من انف واحد، كما أن بإمكان الصورة أن تمثل أمرا يستحيل إيجاده في الطبيعة أصلا.

١٤. ثم أن الصورة من أهم خصائصها أنها بإمكانها أن تشبه الموضوع المصور-المرجع-بدرجة كبيرة أو نسبية، المهم أن الجميع بإمكانهم إدراك المرجع الطبيعي لتلك الصورة، هذا على خلاف اللغة المنطوقة، فمثلا صورة نحلة ترجعنا إلى النحلة الطبيعية بغض النظر عن دقة التصوير ودرجة واقعيته، أما كلمة نحلة بالعربية أو (Abeille) بالفرنسية فهي لا تشبه في شيء شكل حشرة النحلة.

١٥. **المقدرة على تحقيق الرابطة الإنسانية**: ومن ابرز الخصائص التي تتميز بها الصورة أنها تستطيع أن تساهم دورا فعالا ومؤثرا كوسيلة اتصالية إنسانية عامة، تساعد في إزالة العوائق والحدود التي تكسر الروابط الإنسانية، وتقوي العلاقات والروابط بين بني البشر **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص.١٩٤)**.وتتجلى هذه الخاصية من خلال صور ضحايا القصف الإسرائيلي على فلسطين.

هذه كانت أهم خصائص الصورة تلك الميزات جعلت من الصورة الرفيق الدائم والأزلي للإنسان فقد رافقته في عهد الكهوف وفي عهد أولى الحضارات ولازالت ترافقه إلى الآن بعد أن تعددت أشكالها بين فن الرسم والفوتوغرافيا والفيلم والرسومات البيانية.... وغيرها.

١,٤ الوظائف الاتصالية للصورة عند رومان جاكبسون

انطلاقا من العناصر الست للاتصال البصري التي حددها رومان جاكبسون في المخطط التالي**(فاطمة الطبال بركة:١٩٩٣، ص ص.٦٤-٦٥)**:

سياق

مرسل ـــــــــــــ رسالة ـــــــــــــ مستقبل (مرسل إليه)

اتصال

نظام رموز

فالمرسل (أو المتكلم أو المرمز) هو مصدر المرسلة، أي المكان الذي تنعقد فيه خيوط المرسلة وتكتمل. فضلا عن إن مصطلح (مرسل) لا يطلق على الأشخاص وحدهم بل يطلق على الأجهزة أيضا... أما المرسل إليه أو المستقبل، فهو الذي يقوم بفك الرموز وفهم النص. والمرسلة ترتكز عل المخزون اللغوي الذي يختار منه المرسل ما يحتاج إليه للتعبير، ثم ينضمه في مقولة يبثها إلى المرسل إليه.ولكنها لا يمكن إن تفهم أو تنفذ إلا ضمن سياق (المرجع) نردها إليه.ويمكن فهمه من قبل المتلقى. ثم تأخذ المرسلة نظاما مشتركا بين باعث وفاك للرموز. وأخيرا لابد من وجود قناة اتصال بين المرسل والمرسل إليه لإقامة التواصل.

إن كل واحد من هذه العناصر الستة (الظاهرة في الرسم) يولد وظيفة لغوية مختلفة، وقد كان "بوهلر " قد حصر الوظائف اللغوية في ثلاث هي**(فاطمة الطبال بركة:١٩٩٣، ص ص.٦٥-٦٦):**

١.**وظيفة تمثيلية**: ترجع إلى موضوع الحديث أي إلى المحتوى الارجاعي (وظيفة وصفية).

٢. **وظيفة تعبيرية**: وهي ترجع إلى المتحدث وتشير إلى حالته الفكرية والعاطفية بالمرسلة.

٣. **وظيفة ندائية**: وترجع إلى المخاطب وتورطه في التواصل كطرف مرتبط ومعني بالمرسلة.

إلا أن جاكبسون طور نظرية "بوهلر" معتبرا إن الكلام الذي يبعثه المرسل إلى المتلقى بواسطة قناة الاتصال له وظائف لغوية يمكن حصرها في ست وظائف بقوم كل منها على التركيز على احد العوامل التواصلية التي سبق أن اشرنا إليها في الرسم البياني. وتتأتى كل منها من طبيعة العلاقة بين المتكلم والمتلقي، وبينه وبين العالم المحيط به. مما يتيح الحصول على فئات دلالية.

وعليه فقد حدد " رومان جاكبسون"(١٨٩٦-١٩٨٢) **الوظائف** الاتصالية للغة والتي يمكن أن نسقطها على الصورة في ستة وظائف هي **(فاطمة الطبال بركة:١٩٩٣، ص ص.٦٦ -٦٧):**

١. **الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية:** وهي تحدد العلاقة بين المرسل والمرسل إليه وموقفه منها. فالمرسلة أو الصورة في صدورها تدل على طابع مرسلها وتكشف عن حالته، فضلا عما تحمله من أفكار تعلق بشيء ما(المرجع) يعبر المرسل عن مشاعره حياله.

٢. **الوظيفة الندائية:** وتدخل الجمل الأمرية ضمن هذه الوظيفة، وهي توجد كما يستدل من اسمها في الجمل التي ينادي بها المرسل إليه لإثارة انتباهه أو ليطلب منه القيام بعمل من الأعمال.

٣. **وظيفة إقامة الاتصال:**وذلك حين يقيم المرسل اتصالا مع المرسل إليه ويحاول الإبقاء على هذا الاتصال. وهنا تظهر ألفاظ مثل (الو) وغيرها من الألفاظ التي لا تملك أي معنى أو هدف سواء إبقاء الاتصال. ومصطلح إقامة التواصل هذا أوجده "مالينوفسكي" للدلالة على أهمية اللسان الذي يقوي ويشد وشائج الصلة بين الناس عبر تبادل الكلمات البسيطة دون أن تكون النية منه تبادل الأفكار.

٤. **وظيفة ما وراء اللغة:**هناك مستويين من اللغة – المادة (اللغة - الهدف) وتتكلم عن الأشياء المحسوسة، واللغة الماورائية (أو ما وراء اللغة) وتتكلم عن اللغة نفسها، فالوظيفة الماورائية إذن تظهر في المرسلات

التي تكون اللغة نفسها مادة دراستها، أي التي تقوم على وصف اللغة وذكر عناصرها وتعريف مفرداتها. وهذا ما نجده في الصورة التي تحمل معاني ورموز دلالية وما على المتلقي إلا فك هذه الرموز واستدلال معانيها.

٥. **الوظيفة المرجعية:** وهي في أساس كل تواصل. فهي تحدد العلاقات بين المرسلة والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه. وهي أكثر وظائف اللغة أهمية في عملية التواصل ذاتها. فهذه الوظيفة المسماة (تعيينية)، أو (تعريفية)، أو (مرجعية) هي العمل الرئيسي للعديد من المرسلات، في حين لا تمارس الوظائف الأخرى، في مرسلات كهذه ، سوى دور ثانوي.

٦. **الوظيفة الشعرية:** وذلك حين تكون المرسلة معدة لذاتها: كما في النصوص الفنية اللغوية (مثل القصائد الشعرية، وغيرها). فهي كذلك تؤدي إلى إضافة قيمة انفعالية وهذا يكون عندما تقوم بعض المؤسسات بالاعتماد على الفنانين والرياضيين في بعض الصور الإشهارية مثلا..

٥,١ بلاغة الصورة الإشهارية عند رولان بارث (Roland Barthes)"" وكيفية قراءتها

لقد اهتم "رولان بارث (Roland Barthes)"" بالفوتوغرافيا منذ بداية اشتغاله بالأنساق على اختلاف موادها : إشهار، فنون تشكيلية موسيقى،... الخ. ولقد حاول دراسة أنواع الفوتوغرافيا المتعددة: فوتوغرافيا الصحافة، فوتوغرافيا الإشهار، فوتوغرافيا الموضة والفوتوغرافيا الفنية.

وسنحاول في هذا المبحث أن نقدم ما يسهم في توضيح خصوصيات تصور بارث للصورة الفوتوغرافية، وبالتحديد فوتوغرافيا الإشهار وبلاغتها، مع التركيز على طبيعة العلاقة بين الرسالة اللغوية والبصرية.



(Roland Barthes1915-1980)

رولان بارت **(Roland Barthes)**" هو ناقد وأديب ولغوي وسيميولوجي وعالم اجتماع وأنثربولوجي فرنسي ولد سنة (١٩١٥) في مدينة "شيربورغ"**(Cherbourg)** "من أب كان ضابطا في البحرية، توفي في إحدى المعارك بعد عام من ولادته، انتقل "بارت" بعد ذلك مع والدته إلى باريس ليبدأ تعليمه وفي أثناء ذلك عانى مرضا في الرئة اضطره إلى مغادرة باريس والإقامة في مصحات، وعلى ذلك حصل على الثانوية ثم الإجازة في الآداب.

انتدب إلى بوخارست عام **(١٩٤٨)** للعمل في مكتبة قبل أن يصبح مدرسا، ثم انتقل بعد ذلك **(١٩٤٩)** إلى جامعة الإسكندرية، وهناك التقى غريماس**(Greimas)** وانصرف إلى دراسة فرديناندي سوسير **(Ferdinand de Saussure)** ورومان جاكبسون **(Roman Jakobson).**

عاد في عام **(١٩٥٠)** إلى فرنسا ليعمل في الإدارة العامة للعلاقات الثقافية في وزارة الخارجية، شؤون التعليم، ومن ثم حصل على منحة في المركز الوطني للبحث العلمي وعين عام **(١٩٦٠)** مديرا للأعمال في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.ذاع صيته فسافر إلى اليابان لإلقاء محاضرات، ثم إلى المغرب للتدريس في جامعة الرباط وعاد بعد ذلك إلى المدرسة التطبيقية

للدراسات العليا ثم سافر إلى الصين،وصار عام (١٩٧٦) عضو في **(Collège de France)** وحصل على لقب أستاذ.

وتوفي عام (١٩٨٠) إثر حادث سيارة وترك آثارا عديدة منها (**www.magazine-litteraire.com**):"الكتابة في درجة الصفر" (١٩٥٣) الذي حاول فيه التعمق في اللغة وتحليل الوضع التاريخي الاجتماعي للكتابة أو الأدب، وميثولوجيات؛ إمبراطورية العلامات، رحلة إلى الصين، ضدّ التوليتارية، ومقالات نقدية، وأساطير (١٩٥٧) وجمع في كتابه "حول راسين" عام (١٩٦٤) بين الحداثة والتقليد وعناصر السيميولوجيا (١٩٦٥) ولذة النص عام (١٩٧٣)، وكتابين حول سيرته الذاتية هما: رولان بارت بقلمه (١٩٧٥) ؛ خطاب العاشق.

وفي هذه الكتب تتضح شخصية "بارت" متعددة الجوانب والاهتمامات سواء في بداياته الشكلانية أو عند توجهه إلى البنيوية أو بعد رفضه لها واهتمامه بدراسة العلامات في الثقافة والموضة والإعلانات.... والغرفة المضيئة (١٩٨٠) وضوضاء اللغة (١٩٨٣) والمغامرة السيميولوجية (١٩٨٤).إنه يعد –بلا منازع- منظر القراءة البنيوية للنصوص.

١,٥,١ نشأة وتطور مفهوم البلاغة

لقد ولدت البلاغة في الإغريق القديمة، بالضبط، من دعاوي الملكية التي تلت ابتزاز الطغاة بصقلية في القرن الخامس، وقد كانت في المجتمع البرجوازي فن الكلام حسب بعض القواعد، وهي في نفس الوقت علامة سلطة اجتماعية وأداة لهذه السلطة **(رولان بارت: ١٩٩٤، ص. ١٠٨).**

وإذا كان الإنسان منذ اكتسابه للسان حريصا على الإجادة في أساليب كلامه، فإنه وسرعان ما اكتسب محسنات لفظية وعناصر بلاغية أدق وأعمق في النفس.كما كانت هذه الأساليب البلاغية المتواجدة في كل الثقافات **حكرا،**

على الكلمة دون الصورة مدة طويلة **(محمود ابراقن: ١٩٩٦، ص.٦٣)**.وذلك انطلاقاً من النص التراثي العربي القديم الآتي:

يروى أن تاجرا عراقياً قدم إلى مدينة الرسول الله (ﷺ)، بعدْل من الخُمُر، فباعها كلها إلا السود، فلم يجد لها طالبا، فكسدت عليه وضاق صدره فقيل لـه: ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمي، وهو من مجيدي الشعراء الموصوفين بالظرف والخلاعة، فقصده فوجده قد تزهد وانقطع في المسجد، فأتاه وقص عليه القصة، فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟. فقال له التاجر: أنا رجل غريب وليس لي بضاعة سوى هذا الحمل، وتضرّع إليه، فقال له الدارمي: "ما تجعل لي على أن أحتال لك حيلة قد تبيعها كلها على حكمك؟" فأجابه التاجر العراقي: "ما شئتَ". فخرج الدارمي من المسجد، وعمد إلى ثياب نسكه فألقاها عنه، وأعاد لباسه الأول، وقال شعراً ورفعه إلى صديق له من المغنيين، فغنى به وكان الشعر **(http://www.awu-dam.org):**

قل للمليحة في الخمار الأسود * ماذا فعلت بزاهـــد متعبد

قد كان شمّر للصلاة ثيـــابه * حتّى خطرت له بباب المسجد

ردي عليه صــلاته وصيــامه * لا تقتليه بحـــــق دين محمد

تعد هذه الأبيات القلب النابض للنص، و تمثل صورة نابضة بالحياة ناطقة بالرغبة، تمارس الإغراء على المتلقي وتعمل على استدراجه وإدخاله إلى ملكوتها.

ولا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضا يمكن أن تتضمن أيضا أحداثا بلاغية على عكس ما كان سائدا عند البعض، من أن البلاغة حكرا على اللغة، وان الصورة هي نسق جد بدائي قياسا إلى اللغة، ويرى البعض الأخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذي لا يمكن وصفه **(محسن وعزيزي: ٢٠٠٠، ص.٦٤)**.

ويقول الحكيم "كونفوشيوس" عن بلاغة الصورة:**"الصورة خير من ألف كلمة"** ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب، أن لها لغة عالمية يفهمها جميع الناس.

وعلى الرغم من هذا تبدو البلاغة لدى عامة الناس مثل معرفة متجاوزة وزائدة، ويود الكثير منهم لو يمسك بها ويلوي عنقها كما دعا إلى ذلك "بول فيرلين"، متناسين أنهم في أحاديثهم اليومية يستعملون الصور الأكثر بلاغة (من مجاز واستعارة وكناية وتشبيه وتمثيل ومقابلة وتورية وغيرها) دون دراية بذلك، حتى أصبح يطلق عليه الحيوان البلاغي**"(رولان بارت:١٩٩٤، ص. ٥).**

أ.تعريف البلاغة لغة

البلاغة مشتقة من كلمة (بلغَ)، التي تعني الوصول إلي النهاية، فهي تعني في اللغة إيصال المعني كاملا إلي ذهن القارئ والسامع **(http://www.aljameah.com)**.

فهي إذن حسن استخدام ألفاظ اللغة، والقدرة على صياغة العبارة الجميلة، كما تساعد القارئ على التعرف على الأسلوب الأدبي، وتعينه على فهم الفروق بينه وبين غيره من أساليب الكلام، وأثر ذلك في بناء العمل الأدبي نجاحًا وقصورًا كما تصبح البلاغة في لغة العرب ـ كما في المعجم الوسيط ـ حسن البيان وقوة التأثير**(http://quran.maktoob.com)** .

ب.تعريف البلاغة اصطلاحا

فهي عند علماء البلاغة **علم تدرس فيه وجوه حسن البيان**، ومن هنا، فإن علوم البلاغة لعبت دوراً كبيراً في تاريخ العرب من حيث تخليد البلغاء وضربهم للناس أمثلة يحتذون بها، ورفع شأن المتكلم أو الخطيب أو الشاعر بحسب قربه أو التصاقه بقواعد البلاغة وقوانينها.

ولقد ذكر القزويني في كتابه **الإيضاح في علوم البلاغة** ثلاثة بلاغيين أفاد منهم و رجع إلى أقوالهم هم الجاحظ (٢٥٥هـ) وعبد القاهر الجرجاني

(٤٧١ هـ) والزمخشري (٥٣٨ هـ) .ولعل الجاحظ أقدم البلاغيين العرب، ويمكن القول انه هو الذي أرسى البلاغة العربية في كتابه المدعو "البيان والتبيين" ، وفي مقدمته كتاب الحيوان، وفي بعض الرسائل، وقد حاول تحديد مفاهيم ألفاظ البلاغة والفصاحة والبيان والبديع وكان رائدا لجميع البلاغيين اللاحقين في هذا المضمار(**جلال الدين، حمد بن عد الرحمان القزويني: ٢٠٠٠، ص ص.١١-١٢)**.

أما عبد القاهر الجرجاني فيعتبر أكبر البلاغيين بعد الجاحظ وإذا كان قد أرسى أسس البلاغة فان عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" قد صمم بنيانها ورفع حيطانها(**جلال الدين، حمد بن عد الرحمان القزويني: ٢٠٠٠، ص ص.١٢-١٣)**.

في حين نجد البلاغة في التعبير الخلدوني تعين بمفهومين مختلفين: مفهوم عام ومفهوم خاص فالبلاغة في معناها العام عنده هي "بلوغ المتكلم الغاية من إفادة مقصوده للسامع".

أما البلاغة في معناها الخاص فان ابن خلدون يفضل أحيانا استعمال مفهوم البيان للتعبير عنها.وذلك تماشيا مع الاستعمال الجاري في عصره لكن بالتنبيه إلى أن مفهوم "البيان" يعين جزءا فقط من أجزاء البلاغة وعلم البلاغة حينئذ هو عينه "علم البيان" الذي وضع له فصلا خاصا به في المقدمة لخص فيه كعادته أهم الجوانب التي يشتمل عليها علم البلاغة(**محمد الصغير بناني:١٩٩٦، ص. ١٣٧)**.

ولا يمكن الحديث عن الخطاب البصري دون التطرق إلى الجهود الكبيرة التي قدمها "رولان بارث (**R. Barthes**)" زعيم المجددين نفسه يبحث للبلاغة القديمة عن فستان حديث، وعن شغل في شركات الإشهار .

لقد كتب سنة (١٩٦٣) قائلا: "ينبغي إعادة التفكير في البلاغة الكلاسيكية بمفاهيم بنيوية (وذلك هو موضوع عمل قيد الإنجاز)، وسيكون، حينئذ، من الممكن وضع بلاغة عامة أو لسانية لدوال التضمين، صالحة

للصوت المنطوق، والصورة والإيماء.." يتضح ذلك في مقاله "الرسالة المصورة" (**Photraghic Message**) **"(رولان بارت:١٩٩٤، ص ص. ٥-٦)**.

فالبلاغة إذن لم تنحصر في اللغة بل هي موجودة كذلك في الصورة الفنية، و التي تحدث عنها ليوناردو دافنشي عندما قال:" **الفن إبهار**" أي أن المفروض في اللوحة أن تستوقفك وتدهشك ...وتشدك إليها لتسأل ...والسؤال أول باب المعرفة، وسؤال اللوحة –كما قال دولاكروا-هو تكريم اللوحة ومحاولة لاكتشاف سر المفاجأة فيها **(غازي الخالدي: ٢٠٠٢، ص ص. ٩٠-٩٥)**.

وهكذا وصل "رولان بارت" بعد تحليلات معمقة للصور، ومنها الصور الإشهارية إلى أن الصور المادية شأنها في ذلك شان الصور الشعرية تنطوي على إيحاءات متعددة: أدبية ورمزية ووجدانية لا نستطيع تجاهلها وان نشاطها الدلالي وتفاعل مكوناتها الداخلية هو الذي يخلق المعنى ويبرز قسماته وهو الذي يزيد في ثراء وغنى مادة الصورة.

و ذهب "رولان بارت (R. Barthes)" في تبيان أهمية التشكيل البلاغي في الصورة الإشهارية مثل الملصق السينمائي إلى حد اعتباره معيارا أساسيا في تحديد ميكانزمات سير وعمل الصورة شكلها وتركيبها إنما تنبع من بناءها ذاته وتتوظف وفقا لنهج داخلي معين**(Martine Joly : 1998 ,pp71-78)**.

وعلى هذا الأساس فقد عرف "رولان بارث (R. Barthes)" **بلاغة الصورة** بأنها **"العلم الذي يدرس أساليب التضمين"** وهي في الصورة الإشهارية "العلم الذي يدرس الكيفيات التي تثير الانتباه، وتدفع المتلقي إلى اقتناء منتج معين، أي علم **توظيف الخيال، واخراق المنطق" (فايزة يخلف:١٩٩٦، ص.١٤٠-١٤١)**.

فالهدف من دراسة **الصورة الفوتوغرافية** و**الاشهارية** بأشكالها هو استخراج التمثلات الذهنية التي تبين هذا النوع من الإنتاج، وهي تمثلات تتحكم في السلوكات اليومية للإنسان وفي القيم التي ينتجها.

واستطاع "بارث" بدراسته لهذا النوع من العلامات، أن " يفضح" تلك الثقافة و الإيديولوجية التي تختبئ وراء ما يقدم نفسه كطبيعة يتداولها أفراد مجتمع ما بكل بداهة وعفوية (**http://abrokenheart.maktoobblog.com**).

فإذا أخذنا كتابه" أساطير" (**١٩٥٧**)، فهو في العمق تأويل للعوالم الاجتماعية في إطار التواصل الجماهيري، أيا كانت مادة هذه العوالم وهذه الأنساق: أشياء، نصا، صورة، سلوكا.

وبعبارة أخرى، إن " الأساطير" هي سيميولوجيا نقدية للإيديولوجيا. بتحليله لبعض الصور، فقد عمل "رولان بارث" على تبيان السلطة المتحكمة في الصورة، لأن لها بعدين ملتصقين: **التقريري(وهو ذو طبيعة تحليلية)** و **الإيحائي (يكون فيه الإيحاء نظاما في حد ذاته يشمل دوالا ومدلولات) والعملية التي تربط إحداهما بالأخرى تسمى دلالة)** .

فالأسطورة إذن-حسب "بارث"- هي طريقة ثقافية للتفكير في شيء ما. وبالتالي فان الأساطير هي رؤية الإنسان في مكان ما للعالم، فهي تمثل "الثقافات البدائية، أو أنماط التفكير ما قبل المنطقية... والتي تمتد جذورها في الماضي البعيد وفي اللاوعي الجماعي" .

وفي حدود سنة (**١٩٦٤**) نشر "بارث (**R. Barthes**)" أول دراسة ذات طابع سيميولوجي، خصصها لتحليل إشهار جريدة.ولهذا سينصب اهتمامنا في هذه الدراسة على تقديم أهم الإسهامات السيميولوجية في تحليل الصورة الإشهارية باعتبارها جامعة للعناصر الأيقونية والنص المرافق لها، مبتدئين بالنصوص التأسيسية" لبارث "(**R.Barthes)** ".

ولهذا يعد مقال بارث "**بلاغة الصورة** "مقالا تأسيسيا وضع فيه النصب الأولية لسيميولوجيا الصورة، ومن منطلق اعتباره أن كل قراءة للسنن الأيقوني يجب أن تنطلق من معطيات لسانية، حيث بحث بارث في الصورة عن الدال والمدلول، والتقرير والإيحاء، والوظيفة والدلالة.

واعتبر بارث المدلول في الرسالة الإشهارية، دائما نفسه، إنه في كلمة واحدة جودة المنتوج المعلن عنه.إذ من بعض خصائص المنتوج تشكل مدلولات الإرسالية الإشهارية(**http://membres.lycos.fr**) .

فلقد وجد إذن " بارث " في دراسته المتميزة للصورة الإشهارية : أن للصورة ثلاث رسائل:

١. الرسالة اللغوية.
٢. الصورة التقريرية.
٣. بلاغة الصورة.

وأن الصورة كرسالة تتكون من ثلاثة عناصر أساسية: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها الرسالة و المتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الفوتوغرافيون أو من يختار الصور ويضع عناوينها أو التعليقات المصاحبة لها. أما القناة فهي الوسيلة الإعلامية سواء كانت مطبوعة أو مرئيـة أو اليكترونية التي يتـم

عن طريقها نقل هذه الرسالة المصورة إلى المتلقي.

١,٥,٢ أوجه البلاغة في الصورة الإشهارية

وعلى أساس ما سبق يمكننا أن نعتبر "جاك دوران **(Jacques Durand**" من الذين اهتموا بدراسة البلاغة في الصورة الإشهارية، فهو يرى أن الصورة تخضع لبعض قواعد البلاغة، فالصورة عنده مثل الجملة، وقد وضح أوجه البلاغة في الصورة الإشهارية فيمايلي **(قدور عبد الله ثاني:٢٠٠٤، ص ص.١٥٧-١٦٠):**

أ.١ التكرار:إظهار المنتج في عدة صور.

أ.٢ التشبيه: ويخص الشكل والمحتوى، أي تشبيه الشيء الإشهاري بشيء آخر، مثال:مسحوق غسيل منزلي يشبه زوبعة بيضاء.

أ.٣ التراكم أو التكديس: في الصورة العدد أو الكمية هي التي تقنع، عرض تشكيلة منتوج لماركة من السيارات.

أ.٤ التضاد: يحدث غالبا نوعين من التصرفات.

أ.٥ النقيض: الحقيقة تختلف عما يظهر لنا.

ب.١ الإضمار أو الحذف: وهي اختصار الجملة في كلمة واحدة أما في الصورة نستعمل المنتجات التي لا يمكن إظهارها والتي لا فائدة منها، لذا تعوّض بشيء ثانوي، شخص، مدرسة...الخ.

ب.٢ **تغمية الكلام**،أو المعنى: تدور حول الشيء الذي لم نقدمه بعد، أو نركز على شيء غير مهم.

ب.٣ **التعليق**: هي تأخير الكلام بواسطة إضافات أو زيادات، في الصور

الإشهارية، نؤخر صفحة بعد أخرى.

ب.٤ **التكتم والتحفظ**: إشهار حول المنتجات الشخصية الخاصة.

ب.٥ **تحصيل حاصل**: وهي تكرار نفس الفكرة بصيغ مختلفة.

ج.١ **المبالغة**: في الصورة نعتمد على التكرار، التسطير وإبراز عنصر بتغييره.

ج.٢ **الاستعارة**: تحويل مفهوم كلمة بواسطة مقارنة تلميحية.

ج.٣ **المجاز المرسل**: هذه الصورة متنوعة، فهي تعرف الطرق الواسعة التي تعتمد على عرض شيء مكان آخر.

- الجزء يعبر عن الكل: المفاتيح ترمز للسيارة.
- السبب يعبر عن النتيجة: الخروف يرمز للصوف.
- النتيجة تعبر عن السبب: العين ترمز للتلفزيون.

ج. ٤ **المفردات التلميحية أو الكناية**: وهي عرض الشيء المقصود.

ج.٥ **التورية**: كلمات متشابهة في النطق مختلفة في الكتابة وهي الأكثر قلة في الصورة (التركيب يلعب على العلاقة بين المحتوى والشكل).

د. ١ **القلب**: الصورة تعكس ضدها.

د. ٢ **التماثل**: عناصر متماثلة تماما، متشابهة أو متضادة تعّين اثنان.

د.٣ **حذف حروف الوصل**: كل العناصر الوسيطة تحذف ويتم التركب جنبا لجنب.

د. ٤ **التبديل المفاجئ في بناء العبارة**:التعبير المفاجئ في تركيب الجملة، هذه المرة ليست الجملة مستحيلة من حيث التركيب اللغوي ولكن الصورة مزيفة.

د.٥ **التناقض، المعارضة**: هذه الصورة لبعض المستحيلات المتناقضة.

ومن خلال ما سبق عرضه حول أوجه البلاغة في الرسالة البصرية إلا أن استعمال البلاغة في التطبيقات الإشهارية يبقى محدودا جدا.

١,٥,٣ كيفية قراءة الصورة الإشهارية حسب رولان بارت

من المعروف أن ثمة دراسات وأبحاثا متعددة في مجال الإشهار، والتي قد تناولته من زوايا متعددة، وتعاملت معه بنية ودلالة ووظيفة، وذلك انطلاقا من مقاربات مختلفة. فهناك من يصدر عن مقاربة اقتصادية، أو مقاربة مهنية، أو مقاربة قانونية، أو مقاربة اجتماعية، أو مقاربة إعلامية. بيد أن الأدب كان بعيدا جدا عن مجال الإشهار، إلى أن جاءت اللسانيات والسيميائيات لتهتم

بالخطابات بصفة عامة، وتدرس الدوال اللغوية والبصرية بصفة خاصة. ثم، تعنى بتصنيف الأنواع والأجناس الكلامية والمرئية من جهة، ثم تنكب على مختلف العلامات الموجودة في مجتمعنا بالدرس والتحليل والتأويل من جهة أخرى.

هذا، ومن أهم الدارسين للصورة الإشهارية في الغرب على المستوى السيميائي، لابد من استحضار: رولان بارت R.Barthes الذي اهتم كثيرا بـ" بلاغة الصورة الإشهارية، وارتأى أن دراسة الصورة تستوجب التركيز على دراسة الرسالة اللغوية، والصورة التقريرية، وبلاغة الصورة.

إن التفكير في الصورة الإشهارية، أي في نمط بنائها وفي طريقة إنتاجها لدلالاتها ووقعها، أمر لا يمكن أن يتم خارج القضايا التي تثيرها العلامة البصرية ذاتها.فالدلالات داخلها لا تنبثق عن الأشياء التي تؤثث الكون الذي تحيل عليه، أي من مرجعها المباشر، بل هي وليدة المواقع والعلاقات التي تدرك باعتبارها المهد الأساس الذي تنطلق منه السيرورة المنتجة للآثار الدلالية**(سعيد بنكراد:٢٠٠٦، ص. ٥٥)**.

وبهذا يرى "رولان بارت" أن هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصورة وهي المعنى الاشاري والمعنى الإيحائي.

المعنى الإشاري (المرحلة التقريرية أو الحرفية) وهو المرحلة الأولى من الرسالة وفيها يتم وصف العلاقة في الإشارة بين الدال وهو المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصورة الإشهارية والمدلول وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد.

فالمعنى الاشاري للرسالة المصورة هو ما تلتقطه آلة التصوير للأشياء، فهي عملية ميكانيكية بحتة.يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر هنا، فآلة التصوير تسجل الشيء والحدث كما هو أو كما تراه العين المجردة في الواقع.ويمكن القول إذن إن الرسالة الاشارية للصورة الإشهارية هي الصورة

في حد ذاتها.تلك هي الصورة الواضحة التفسير والتي لا يمكن الاختلاف عليها.لكن إذا تدخل الإنسان عبر استخدامه لآلة التصوير وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى أخر وهو المعنى الإيحائي.

ولفهم المعنى الإيحائي للرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر إلى الرسالة المصورة بين مجتمع وأخر.فقراءة أي صورة فوتوغرافية أو اشهارية مثلا تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع.



هو ذا إشهار بانزاني ولنحاول قراءته حسب "رولان بارث (R. Barthes)": حزمة السباكيتي، علبة بانزاني، طماطم، بصل، وكلها تطل من شبكة نصف مفتوحة، تزهى بألوان صفراء وخضراء موضوعة على أرضية حمراء.فلنحاول إفراز الرسائل المختلفة التي يمكن أن تحتويها.

إن الصورة تمدنا بسرعة برسالة أولى، هي الرسالة اللسانية أو اللغوية والتي تفرض علينا معرفة الكتابة واللغة الفرنسية.والحقيقية، أن هذه الرسالة ذاتها يمكن بالتالي أن تحلل لنا العلامة " بانزاني" لا تمدنا باسم الشركة التجارية فقط، ولكن أيضا، بواسطة ترصيعها، بمدلول إضافي، الذي هو إذا أردنا "الطليانية"، فالرسالة اللسانية هي إذن مزدوجة (على الأقل في هاته الصورة): تقرير وإيحاء.

إننا إذا وضعنا الرسالة جانبا، فإنه تبقى لنا الصورة لتمدنا بسلسلة من العلامات المتقطعة.فهناك أولا(هذا النظام غير متميز، لأن هذه العلامات ليست سطرية) فكرة إن الأمر يتعلق، ضمن المشهد المعروض، بعودة من السوق، ويفرض هذا المدلول ذاته قيمتين : طراوة المنتجات والتهيئ المطبخي المحض التي هي مستهدفة له.أما داله فهو الشبكة المنفتحة التي تسمح بتبعثر المشتريات على الأرضية الحمراء.

ولقراءة هذه العلامة الأولى، تكفي معرفة متجذرة نوعا ما في استعمالات حضارة واسعة، حيث "القيام شخصيا بالتسوق"، وهناك علامات أخرى هي الأخرى بديهية، دالها هو تجمع الطماطم، البصل، والصباغة الثلاثية الألوان" الأصفر، الأخضر، الأحمر" للملصق، اما مدلولها فهو الإيحائية للرسالة اللسانية العلامة التجارية بانزاني، هذه العلامة هي مسبقا جد خاصة: إنها معرفة "فرنسية" محضة (لا يمكن للايطاليين أن يدركوا إيحائية اسم العلم، فبالأحرى طليانية الطماطم والفلفل)، مؤسسة على معرفة بعض القوالب السياحية.

واستمرارا في اكتشاف الصورة (وهذا لا يعني إنها ليست واضحة كليا من أول وهلة)، فإننا نكتشف دون عناء علامتين إضافتين على الأقل، في إحداهما ينقل لنا التجميع المكتظ لموضوعات المختلفة فكرة خدمة مطبخية كاملة، كما لو أن بانزاني من جهة تزودنا بكل ما هو ضروري لتحضير طبق شهي.

وإذا نظرنا إلى العلبة من جهة أخرى فهي تضاهي المنتوجات الطبيعية التي تحيط به، و يشكل المشهد من بعض النواحي جسرا بين المنتوجات وحالتها الأخيرة، وفي العلامة الأخرى، يستدعي التأليف ذكر العديد من الألوان الغذائية ليحيل على مدلول جمالي: إنه "الطبيعة الميتة"، أو كما هو معبر عنه "الحياة المستمرة، والمعرفة الضرورية هي هنا ثقافية إلى أقصى حد.ويمكن أن نقترح إضافة معلومة أخيرة إلى هذه العلامات الأربع: وهي ذاتها التي تقول لنا إن الأمر يتعلق هنا بإشهار، والتي تأتي في ذات الوقت من موقع الصورة في المحل ومن إلحاح بطاقة بانزاني(**رولان بارت: ١٩٩٤، ص ص.٩٢-٩٣)**.

وإذا كانت قراءتنا مرضية، فان الفوتوغرافيا المحللة، تعرض علينا إذن ثلاث رسائل: رسالة لسانية، رسالة أيقونية مسننة، ورسالة أيقونية غير مسننة، وتترك الرسالة اللسانية نفسها تنفصل بسهولة عن الرسالتين السابقتين، لكن هاتين الرسالتين تملكان نفس الجوهر (الأيقوني)، فبأي مقياس نملك حق تمييزهما؟ إنه من الأكيد أن تمييز الرسالتين الايقونيتين لا يتم عفويا على مستوى القراءة الشائعة: فمشاهدة الصورة يتلقى في نفس الآن الرسالة الإدراكية والرسالة الثقافية **(رولان بارت:١٩٩٤، ص. ٩٤)**.ويمكن تلخيص كل ذلك وفقا للمخطط التالي:

المستوى التعييني	المستوى الإدراكي وهو التعبير المرئي	المستوى المعرفي	المستوى الأيديولوجي

	الصورة في حد ذاتها **الدال التعييني(تعبير) (المادة، الشكل،الألوان، اسم العلامة)** العلامة التجارية بانزاني (عجائن ، خضر)	الصورة الذهنية**(المدلول)** أي ماذا يعني استخدام التقنيات السينماتوغرافية.أي الدلالات المادية والتقنية العلامة التجارية بانزاني (حزمة سباقيتي، طماطم، فلفل...)	
المستوى التضميني (إنتاج المعنى)	عندما يلتحم كل من الدال(التعبير الشكلي) + مدلول(المضمون) يصبح لدينا علامة**(الدال تضميني (الإيحاء)**(المنتوج الغذائي) (أكلة أو مادة استهلاكية) ما يدركه الملاحظ للصورة		**المدلول التضميني (الإيحاء) دلالات غير مادية تصويرية** العلامة بانزاني لا تمدنا باسم الشركة فقط ولكن أيضا، بواسطة ترصيعها بمدلول إضافي، الذي إذا أردنا الطليانية وكذلك ألوان العلامات الأيقونية ترمز إلى علم ايطاليا

		الانتماء الوطني.
	منتوج ثقافي (الفهم الفردي للصورة يتم على هذا المستوى	

يمكن الآن إعادة صياغة كل ما قلناه في الفقرات السابقة عن الوضعيات الإنسانية المألوفة والعادية، أو الوضعيات التي تتوارى خلف الأسطوري والمخيالي و الحلمي، من زاوية نظر تأخذ بعين الاعتبار التمفصل الأيديولوجي لأية سيرورة دلالية **(سعيد بنكراد:٢٠٠٦، ص. ٧٣)**.

فإذا كان المعنى هو، في المقام الأول، واقعة ثقافية قبل أن يكون تحديدا محايدا لمرجع ما (في عالم يقف فيه التمثيل عند حدود التعيين، لا يصبح للحديث عن المعنى أي المعنى)، فهذا معناه أن أية واقعة هي حاملة لبعد غير مرئي هو ما نطلق عليه الغاية الأيديولوجية **(سعيد بنكراد:٢٠٠٦، ص. ٧٤)**.

وعلى هذا الأساس، فإن كل تمثيل، كيفما كانت أدواته، هو في نفس الآن تأويل:تأويل من خلال ما يُخفي وما يُظهر، وما يُعلن وما يُضمر، وهو كذلك من خلال تقطيع الزمان والمكان ورصد العلاقات المتنوعة بين الكائنات والأشياء وهذا ما يجعل من المعنى واقعة ثقافية، وهو ما يجعل منه كيانا ممتدا في ذاته ولا يدرك إلا من خلال تجسيده في سلسلة من الوقائع التي تخبر عن أشكال تجلياته.

ولسنا في حاجة، استنادا إلى هذا التصور، إلى التأكيد أن الوضع المألوف ليس طبيعيا، وأن المعطى الحياتي ليس أزليا وأن السلوك الجاهز ليس بريئا.إنها جميعها وضعيات إنسانية تمثل أمام المشاهد على شكل فرجة دائمة، والفرجة ليست مجموعة من الصور بل هي رابط اجتماعي تقيمه الصور بين

الأفراد (**سعيد بنكراد:٢٠٠٦، ص. ٧٤**).من هنا، فإن هذه الوضعيات بكل قوة بديهيتها هي من صلب الثقافي ونتاجا طبيعيا له.

وكخلاصة لكل ما سبق، يمكن القول إن النص الإشهاري يستمد كامل فاعليته من هذا التداخل بين دلالة كلية مرتبطة بالمنتوج، ولا تدرك إلا باعتبارها تأكيدا لجودة هذا المنتوج ومردوديته وفعاليته العالية، وبين دلالة لا تدرك إلا من خلال تقطيع يقود إلى خلق سلسلة من المدلولات المنفصلة عن الوظيفية أو الاستعمال، أي عن كل ما يحيل عليه المنتوج باعتبار ماديته.ولعل هذا ما يجعل من المدلولات التوسطية النافذة التي تتسلل عبرها الإيديولوجيا، وهي أيضا ما يشكل أساس وجودها وبؤر تأثيرها.

إن هذه الدلالة الناتجة عن هذه المدلولات ليست مرئية إلا في علاقتها بالنسق الثقافي الذي يتم داخله التمثيل إن هذا التداخل هو الذي يقود إلى تحويل الثقافي إلى كيان طبيعي وهذا التحول من الثقافي إلى الطبيعي هو ما يشكل إيديولوجية عصرنا .

١, ٥, ٤ العلاقة بين الرسالة اللغوية والرسالة البصرية

يذهب بارث على خلاف من"دي سوسير" إلى أن السيمولوجيا ما هي إلا فرع من اللسانيات، وسنده في ذلك انه ليس من المؤكد وجود انسقة علامات في حياتنا الاجتماعية الراهنة تضاهي اللغة شمولا.مثل إشارات الطريق.ويتجاوزها إلى انسقة ذات عمق اجتماعي. فإننا نصادف اللغة من جديد.

من الثابت إن الأشياء والصور والسلوكات تستطيع الدلالة، وهي تقوم بذلك بامتياز، ولكن ليس بكيفية مستقلة، بحيث إن كل نسق سيميولوجي يمتزج باللغة (**http://akaabour1979.maktoobblog.com**).

فالمادة البصرية مثلا تثبت مدلولاتها عن طريق مضاعفتها برسالة لفظية (وهو حال السينما والإشهار والتصوير الفوتوغرافي الصحفي....الخ) بحيث يقيم جزء من الرسالة الأيقونية علاقة بنيوية مع نسق اللغة، هذا في الوقت الذي

لا تجوز فيه أشياء كاللباس والأكل صفة النسق إلا إذا هي مرت عبر محطة اللغة التي تقطع دوالها وتسمى مدلولاتها.إننا نعيش حضارة الكتابة أكثر من أي وقت مضى، بالرغم من اجتياح الصورة لحياتنا.

فالكتابة والكلام هما دائما مصطلحات مليئة بالبنية الإعلامية، وبالفعل، إن حضور الرسالة اللسانية هو الوحيد الذي يهم، لأنه لا موقعها ولا طولها يبدوان ملائمين (إن نصا طويلا يمكن ألا يضم غير مدلول شامل، بفضل الإيحاء، وهذا المدلول هو الموضوع في علاقة الصورة) **(رولان بارت: ١٩٩٤، ص.٩٥).**

ومجمل القول: يبدو من الصعب أكثر فأكثر تصور نسق من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاتها أن تخرج خارج اللغة فلا وجود للمعنى إلا باللغة.وعالم الدلالة ما هو إلا عالم اللغة(**http://akaabour1979.maktoobblog.com**).

ولقد أثارت أطروحة بارث هذه جدلا عنيفا بحيث تجند العديد من الباحثين لدحضها.فـ"بورشر (L.Percher) يستدرك على بارث بما يلي:

ليس من الثابت أن الرسالة الأيقونية تلعب وظيفة حشوية بالنظر إلى اللغة، ولعل أوضح دليل على ذلك وجود أفلام صامتة كليا، ولكنها تفهم.ثم لماذا لا تكون الرسالة اللفظية هي التي تقوم بالوظيفة نفسها لصالح الصورة؟.

فحين درس "بارث" نسق الموضة تعامل مع الخطاب المكتوب حولها، وهو ما لا يفيد إلا جزئيا في فهم كيفية اشتغال الأزياء داخل المجتمع، ثم إن هذا يهمش القضية الأساس التي تستهدفها السيمولوجيا، وهي كيف يدل اللباس؟ ما الذي يجعل من لباس ما دالا على المحافظة والتزمت وآخر دالا على التحرر والإباحية مثلا؟.

إن العالم في نظر "بارت" أبكم، ولا يستطيع الدلالة إلا من خلال اللغة، وإذا كانت هذه الأطروحة لا تعدم نصيبا من الصحة، فإنها تفرض نوعا من

ديكتاتورية اللغة، مرسخة بذلك مغالطة مفادها: لا يمكن أن تكون الدلالة إلا لسانية، وكل ما ليس لسانيا بالتالي لا يحمل دلالة.

إن بارث يخلط بين اللغة واللغة الواصفة (**Métalangage**)، إذ انه يستنتج من قدرة اللغة على ترجمة مدلولات غير لسانية، إنها هي النسق الوحيد الذي ينتج دلالة بحق، وهو أمر غير كاف للزعم بان الدلالة ذات منشأ لساني.

يضاف إلى ملاحظات ""بورشر (**L.Percher**) ما سجله أعضاء جماعة لييج (**Liège**) حول أطروحة "بارث"، إذ يذهبون إلى أن إطلالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتكنولوجيا تثبت أنها مليئة بالرسوم والصور، وهي رسوم وصور لا يصح الاستغناء عنها والاكتفاء باللغة.

بناءا على هذه الملاحظات تصبح أطروحة "بارث" مجرد افتراض لا يمنع من قيام افتراضات مخالفة تنطلق من أسس مغايرة.كما نستخلص بأن دوال اللسان تتخذ في الرسالة طابعا خطيا بحيث تدرك حسب نظام تحدده بنية الجملة، فان دوال الشفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث إن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة، فالبدء بهذا العنصر عوض ذاك مسألة متروكة لاختيار المتلقي.

ومن ثمة فان الرسالة اللسانية تظل **حبيسة قواعد النحو والتداول** خلافا للرسالة البصرية الذي لا يخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصرها تدرك بشكل متزامن.ثم إن الرسالة اللغوية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليتحصل له معناها فهي إذن تتركب من كلام، والكلام من جمل، والجمل من كلمات، والكلمات من مقاطع وحروف **(حنفي بن عيسى: ١٩٨٠، ص. ٦٤).**

وهكذا نرى أن اللغة تتركب من وحدات صغيرة تنتظم فيما بينها لتؤلف وحدات أخرى أكبر منها، وكلها مترابطة بحسب نسق معين وبحسب ترتيب خاص، بحيث لا يجوز تقديم ما حققه التأخير ولا العكس، في حين إن الرسالة

البصرية تركيبية، **لا تقبل التقطيع** إلى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة ابلاغية لا تضاهى.

ينضاف إلى هذا أن علامات اللسان تقوم على خاصية الاعتباطية و المواضعة (أي العلاقة بين الدال والمدلول فيها غير معللة) في حين أن الصورة تقوم على التعليل و المماثلة والمشابهة.

ولعل هذا ما يجعل الرسائل اللسانية شديدة التشفير على حين تبدو الصورة وكأنها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعة، إلى حد أن البعض اعتقد أنها رسالة بدون شفرة.

فالتعايش بين الصورة واللغة قديم وضارب بجذوره في عمق التاريخ.فمنذ ظهور الكتابة والكتاب وقع تلازم بين الصورة والنص، وقد تعززت وتقوت هذه العلاقة بتطور أشكال التواصل الجماهيري بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة (ثابتة أو متحركة) غير مصحوبة بالتعليق اللغوي (سواء أكان مكتوبا أم شفهيا).فما هي العلاقات البنيوية التي تقوم بين الخطابين؟ هل يكتفي الخطاب اللفظي بتكرار ما في الصورة أم انه يضيف إليه معلومات جديدة؟

يذهب بارث إلى أن النص اللغوي الذي يحضر إلى جوار الصورة يمارس إحدى الوظيفتين التاليتين:

- **وظيفة الترسيخ** (**الإرساء**)(**Ancrage**)، ذلك أن الصورة تتسم بالتعدد الدلالي، أي أنها تقدم للمشاهد عددا كبيرا من المدلولات لا ينتفي إلا بعضها و يهمل البعض الآخر، ومن ثمة فان النص اللفظي يوجه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة بحيث لا يتجاوز حدودا معينة في التأويل فالنص اللغوي إذن يمارس سلطة على الصورة ما دام يتحكم في قراءتها ويكبح جماحها الدلالي إنه يقوده نحو معنى منتقي مسبقا .وأكثر ما تشيع هذه

الوظيفة في الصور الثابتة كالصور الفوتوغرافية الصحفية والملصقات الإشهارية..الخ (**رولان بارت:** ١٩٩٤، **ص.** ٩٧).

- **وظيفة الربط (Relais)** وتسمى أيضا **بوظيفة التدعيم أو المناوبة:** وتكون حين يقوم النص اللغوي بإضافة دلالات جديدة للصورة، بحيث إن مدلولاتهما تتكامل وتنصهر في إطار وحدة اكبر (قد تكون هي الحكاية في الشريط السينمائي مثلا)، فالكلام يصير جدُ مهم في السينما، حيث الحوار لا يملك وظيفة تفسيرية بسيطة، ولكنه يدفع فعلا بالحركة، واضعا في متوالية الرسائل معان لا توجد في الصورة وتندر هذه الوظيفة في الصور الثابتة، لكنها الأشيع في الصور المتحركة كالفيلم السينمائي والتلفزي والرسوم المتحركة...الخ(**رولان بارت:** **١٩٩٤، ص.٩٧).**

وقد تتجاوز الوظيفتان وتتعايشان في الملفوظ الواحد، عدا أن هيمنة إحداهما على الأخرى لا **تعدم الدلالة** فطغيان التدعيم على الترسيخ معناه أن المتلقي ملزم بمعرفة اللسان لإدراك فحوى الرسالة، في حين أن طغيان الترسيخ معناه أن الملفوظ قائم على الحشو، وان جهل المتلقي باللغة قد لا يحرمه من استيعاب **دلالة الصورة**.

وفي إطار النسق اللغوي نفسه تحدد" جولي" وظيفتين للغة : أولها يتعلق بالمضمون اللساني وهو ما أشرنا إليه سابقا مع بارث (**R.Barthes**) في إطار الحديث عن الترسيخ والربط -وهي وظيفة مباشرة- أما الوظيفة الثانية فهي غير مباشرة، وتتعلق بالطابع التشكيلي للغة، أي صورة الكلمات (الكليغراف، الألوان).

ويمكن أن نميز في النسق اللغوي فيما يمكن تمييزه بين عنوان الصدارة (**Accroche**) أو المانشيت -وهي جملة تتصدر الإرسالية، وظيفتها لفت انتباه المتلقي، ويشترط فيها أن تكون قوية بحيث توقف مجرى تفكير وفعل المتلقي، وأن تتضمن اسم الماركة، وهي التي توجه المتلقي، في الملصق، إلى

قراءة الجانب التحريري) ، وبين الجانب التحريري **(Pavé rédactionnel)** الذي يبلور كل ما يتعلق بالرسالة الإشهارية، ويمكن القول تماشيا مع وظائف الدليل اللغوي بوظيفة الربط **(http://www.mnaabr.com)**.

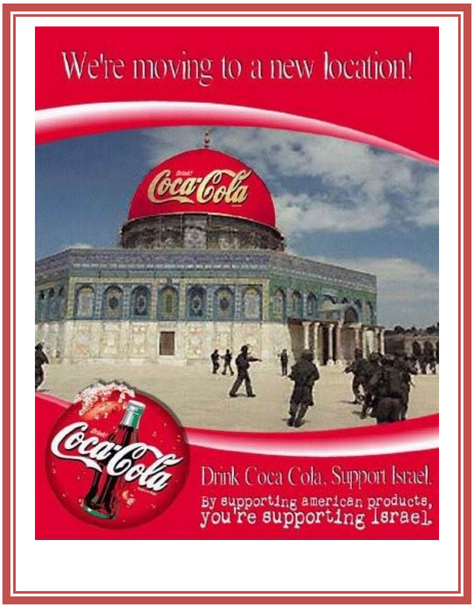
وينضاف إلى المانشيت والجانب التحريري، المميز أو الماركة **(Logos)**التي يعتبرها فلوك **(J.M Floc)**، كلام، والكلام خلق للهوية، إنه مصدر الالتزام والتزكية والارتباط والأمانة...وتتميز الماركة، كالكلام، بطريقتها في المفصلة وفي التفكير، وبعبارة أخرى إنها تشمل على ثوابت تعبيرية وأخرى مضمونية تحفظ لها هويتها **(http://www.mnaabr.com)**.

فالرسالة اللغوية أو الألسنية إذن تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن الرسالة البصرية أو اللغة البصرية، وهذا ما أدى بالسيميولوجيين إلى أن يجدوا حلا لهذا الإشكال الجوهري والدقيق لمشروعية دراسة **سيميولوجيا الصورة**.

إذ نجد "كريستيان ميتز" احد اكبر المشتغلين على سيميولوجيا السينما، يقول في إحدى مقالاته:" إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كل واحد منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما، وهذا نابع من خصوصية كل خطاب.

وقد فصل في هذه النقاط "رومان غوبارن" ليجد أن التعايش بين الصورة واللغة تعايش قديم، فمنذ ظهور الكتاب صار الارتباط بين الصورة والنص عاديا، لأنه "ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون ضد اللغة أو معها، ولا مع الصورة أو ضدها، إن محاولاتنا تصدر عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة ستشتغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية وأحيانا تتقاطع معها كما يرى "ميتز".

وقصد إدراك العلاقة بين الرسالة اللغوية والبصرية، فالملصق الإشهاري الموالي غني بهذه العلائق ويوفر لنا مجالا خصبا للدراسة:



إن النص اللغوي الموضح في الصورة الإشهارية يشتغل بشكل مواز مع الأيقونات الموجودة في الملصق، فإنه يتخذ أيقونا هو الآخر ويتطلب عملية فيزيائية (القراءة)، وتتجلى أهميته أيضا في تعدد حضوره على مستوى الصورة: **عنوان، تعليق، نص مواز**، شرح الأيقونات فالبعد السياقي للإرسالية البصرية الذي يعتبر أحد مؤشرات قوة الصورة وبلاغتها كما سيرد معنا لاحقا في كونه يحصر المعنى ويمنع من التسرب الدلالي.

ذلك أنه " إذا كان تحليل السياق والبنية الشكلية والشفرات النوعية المرتبطة بالوسيط والإخراج، يحظى بدور منهجي في تأطير وتوجيه دلالة الإرسالية الأيقونية، فإن حضور النص اللغوي بجوار الصورة، في شكل عنوان أو تعليق أو نص مواز...، يقدم إمكانية ضبط الانسياب الدلالي وتوجيه مدلولات العلامات المشكلة للإرسالية داخل نسقية دلالية، كما حددها بارت في وظيفة التثبيت"**(http://akaabour1979.maktoobblog.com).**

فالعلامات اللسانية لا تقدم في الإرسالية البصرية بشكل مجاني اعتباطي، بل هو أساسا يحضر لمنع التدفق الدلالي المحتمل و خصوصا في الملصق السابق الذي يستند إلى مبدأ القصدية، ولذلك " فإن إرفاق الصورة بإرسالية لغوية مكتوبة للتعليق أو التوجيه أو التضليل ... مثل ما موجود في الملصق قد يقلص من إمكانات التلقي ويوجهها الوجهة التي تريدها القناة المرسلة" أو رجل العلاقات العامة ، إلى جانب وظيفة **الترسيخ** التي تقوم بدور توجيهي لمعنى الصورة المراد بثه في المتلقي، والتي تحدث عنها "بارت" عن وظيفة أخرى للنص اللغوي هي " وظيفة **التدعيم** مرتبطة بالنص اللغوي يقوم بإضافات دلالات جديدة .

وعليه تشتغل وظيفتا : **الترسيخ والتدعيم** بشكل مزدوج لسد باب التأويل والاكتفاء فقط باستهلاك المنجز البصري واللغوي المقدم بشكل إرغامي للمتلقي، وهو ما يجعلنا نقول إن الصورة تقدم **موضوعها بشكل عنيف**، و" الملصق يقوم غالبا على وجود محورين هما **النص والصورة**.

فالصورة خطاب متعدد المعاني، يتم اللجوء في الصورة الإشهارية- إلى نص لغوي يرافقها من أجل تكثيف المعنى المراد تبليغه وذلك يعني – في الوقت نفسه- إبعاد كل المعاني المحتملة التي من شأنها إحداث لبس لدى المتلقي في فهم مقصدية الصورة ومعناها ".

فالصورة الإشهارية المقدمة في هذا الفصل تسعى لتحقيق خطاب إقناعي: وهو أنه لقد انتقل مقر مشروب كوكاكولا إلى مكان جديد وهو مسجد الأقصى(صورة المسجد عبارة عن أيقونة) والذي يثبت ذلك هو قبة الصخرة حيث أصبحت تحمل شعار كوكاكولا، وهو ما جعلها تستند إلى مبدأ القصدية، وقد حققت ذلك من خلال توظيفها لرسالتين هما:

أ. الرسالة الألسنية

الملفوظات، وقد استخدمت اللغة الانجليزية لما تمتاز به من قدرة على التواصل مع شريحة واسعة من المتلقين ولما لها من وقع وأثر في نفسيته.فهي موجهة لكل العالم.

ب. الرسالة البصرية

أيقونية وتشكيلية: فقد وظف هذا الملصق الإشهاري الألوان وبالتحديد اللون الأحمر بكثرة للجذب والتأثير.

وفي كل ملصق إشهاري نجد ثلاثة مستويات من الدلائل تتفاعل فيما بينها : دلائل أيقونية ودلائل لسانية ودلائل تشكيلية، وهذه الدلائل شفرات تتطلب من المتلقي التمعن فيها وهي : (شفرة الألوان وشفرة الأشياء والشفرة اللسانية)".

وللملصق المعلق خصائص يعتمدها بهدف الإبلاغ، وهي خصائص الإشهار عموما، وأول هذه الخصائص **(http://akaabour1979.maktoobblog.com)** :

١. الصدمة Le choc

"إن الصدمة إحدى خصائص الملصق وهي من مقوماته الأساسية التي تجعل منه قادرا للإثارة من حيث يكون وقعه على المتلقي شديدا بشكل من الأشكال ويكون التأثير مباشرا"، فالصدمة أول خصوصية للملصق إذن، وهي التي تفتح لنا باب التلقي على مصراعيه.

٢. الاستعارة البصرية واللغوية

إذا كانت اللغة تعتمد على الاستعارة وما شابهها من أساليب البلاغة، لإعطاء الكلام قوة وجمالا، وإمكانية في تعدد المعاني والتأويلات، فإن الصورة أيضا تسعى إلى صياغة موضوعها في قوالب غير مألوفة، "بحيث يستخدم هذا المدخل صورة بصرية لها صفة واضحة للتعريف بشيء آخر، وتذهب هذه الاستعارة إلى حد مخالفة المألوف، من خلال المبالغة في ما يتضمنه الملصق من صور وألفاظ، واختراق الأطر البصرية تستخدم في كثير من الإعلانات، وقد أصبح كثير من هذه الإشارات لغة عالمية مثل إشارة الإصبعين المرفوعين على شكل رمز V للنصر..."، كما أن هذا البعد الاستعاري في بناء الصورة لا

يقتصر على استعارة رموز و صور، وإنما يسري ذلك على النص اللغوي الموازي.

٣. التصميم البصري

لابد لخلق جاذبية وجمالية الملصق من وضع تصميم مسبق، يأخذ بعين الاعتبار عددا من العناصر التقنية و الجمالية، مثل توزيع المثيرات البصرية بشكل متواز، "بحيث يجتذب التصميم القارئ ويرضيه من الناحية الجمالية و يعطي تأثيرا أقوى وينقل الرسالة واضحة، ويثير اهتمام المستهلك أو القارئ بنفسه أو حب الاستطلاع لديه.

٤. الاختزال

ويكون على مستوى اللغة والصورة أيضا، لكونه يعرض للقراءة السريعة، فالعين تخطف الإشارات اللغوية والأيقونية في لحظة زمنية محدودة، ومتزامنة.

٥.المصداقية

ففي الإعلانات التجارية مثلا " يثق الناس بالمنتج المرتبط بمنشئه الأصلي، فعندما يعلن عن "الجينز "أنه أمريكي وعن "العطر" أنه فرنسي وعن "التقنية" بأنها ألمانية، يوحي هذا الارتباط بأفضل جودة ويكسب ثقة المشاهد" .

أما الإشهار المسموع فيتم تعيين الموضوع بواسطة تكراره عبر الأثير، بهدف الترسيخ وأحيانا يتم اللجوء إلى الوصلات الموسيقية الخفيفة المتداولة بشكل كبير مع استبدال كلمات الوصلة بموضوع الإشهار بهدف التثمين والتأثير، وهذه الخاصية تحضر في الإشهار المرئي والمسموع كذلك، الذي يقوم على مبدأ إلغاء وجود النقيض ويتم التعبير عنه بواسطة تقنيعه وإضفاء سمات وأوصاف سيميائية عليه بدل تعيينه.

٦. " للملصق بعد تواصلي

يحدد في أنه وسيلة وأداة تبليغ وتخاطب بين الناس، وهو الأكثر تأثيرا ووقعا من أي فن آخر ذلك لأنه يستعمل اللغة السهلة والمبسطة والأخاذة حتى يجلب ويشد انتباه المارة.

وكخلاصة لكل ما سبق، يمكن القول إن النص الإشهاري يستمد كامل فاعليته من هذا التداخل بين دلالة كلية مرتبطة بالمنتوج، ولا تدرك إلا باعتبارها تأكيدا لجودة هذا المنتوج ومردوديته وفعاليته العالية، وبين دلالة لا تدرك إلا من خلال تقطيع يقود إلى خلق سلسلة من المدلولات المنفصلة عن الوظيفية أو الاستعمال، أي عن كل ما يحيل عليه المنتوج باعتبار ماديته.ولعل هذا ما يجعل من المدلولات التوسطية النافذة التي تتسلل عبرها الإيديولوجيا، وهي أيضا ما يشكل أساس وجودها وبؤر تأثيرها.

إن هذه الدلالة الناتجة عن هذه المدلولات ليست مرئية إلا في علاقتها بالنسق الثقافي الذي يتم داخله التمثيل إن هذا التداخل هو الذي يقود إلى تحويل الثقافي إلى كيان طبيعي وهذا التحول من الثقافي إلى الطبيعي هو ما يشكل إيديولوجية عصرن

٢.الخطاب السلوكي الاجتماعي والثقافي

يرى سليمان مظهر بأن الثقافة التقليدية مثّلت أثناء مدّة طويلة المصدر الوحيد لتنظيم وتسيير الحياة الاجتماعية في جميع المجتمعات، فيمكن إذن الإشارة إلى التناقض الذي يميز العرب: إنّهم يغيبون الثقافة التقليدية باستمرار، مع أنها تدير حياتهم الاجتماعية منذ أمد، وهي تمارس تأثيرا كبيرا على توازنهم وفي نفس الوقت على مستقبلهم الفردي والجماعي.إنّ الأدلّة على هذا متوفّرة.أولا، تشغل الثقافة التقليدية الحيّز الاجتماعي للعرب بالمعنى الفيزيائي والمجازي للكلمة، ثانيا، إنها تسكن الوعي وخاصة اللاوعي الفردي والجماعي، ثالثا، تتحكم هذه الثقافة في الحياة الاجتماعية بصورة جزئية أ كلية في

لامناسبات العئلية (ميلاد، ختان، زاج، حوادث، وفاة)، أو المواسم الدينية (رمضان، عيد، مولد نبوي)، وكذلك إثر فشل العصرنة (فقدان، البضائع، إفلاس)، رابعا، يشعر الأفراد إلى الثاقفة التقليدية حينما يكونن في حركية اجتماعية مغايرة لها.

١,٢ مظاهر الاحتفالات الخاصة: احتفال الزنوج (فرقة سيدي مرزوق)

زنوج سوف وهم أقلية ألحقوا لان بالسكان العرب، يستعيدون عاداتهم وتقاليدهم في احتفالهم السنوي برقصات وأهازيج باقية من تاريخ أجدادهم العريق.إن الطريقة الصوفية للزنوج تسمى (الديوان) وهي موجودة في الجزائر وصحرائها بصورة خاصة وقد استمدت انتمائها لمؤذن الرسول صلى الله عليه وسلم.

حوالي فبراير بداية مارس زنوج سوف يحتفلون لسيدهم المقدس فيجدون أنفسهم بقرب (البنقة) والشكشاكة الحديدية يرقصون وهم يدورون حول أنفسهم بخطى قصيرة وأهازيجهم التي تنعش أرواحهم هذا قرن أو يزيد كان بالمنطقة ثلاثة قيادات للزنوج والاستعدادات لحفل تبدأ بحلول فبراير ن تيس أسود اللون يتجول به شوارع المدينة والقرى المجاورة .

هذا التيس تختص بالعناية به زوجة القائد يربط فوق ظهره قطعة قماش بيضاء تشد بخيوط على بطنه وكوفية خضراء(محرمة) تعقد فوق رأسه ضاربي الطبل (البنقة) ومداعبي والشكشاكة أو القارقابو ولاعبي القرعة (القرعة آلة صغيرة تصنع من يقطينة جافة مستطيلة) إن هذا الاحتفال يضفي على النفوس المسرة.المركب ينتقل من منزل إلى منزل يدخلون التيس إلى البيوت فيوضع على رأسه العطر، وتقدم لهم العطايا التي توضع في قفف كبيرة يحملها الحمار **(بن سالم بن الطيب بالهادف،٢٠٠٧، ص٩٤).**

الأحد صباحا يبدأ الحفل كل الزنوج يجتمعون بمقبرة أولاد احمد أمام خلفية الناس.قائد الزنوج يغني ويرقص وبعدها يذبح التيس وتذبح معه الذبائح، قائد الوصفان يغمس العصا المعكوفة التي يضرب بها الطبل (البنقة) في الدم

ويرسم دائرة على جلدة طبلة ويضيع عصاته هاته على رقاب المرضى المصابين بالأمراض الصدرية واللوزتين حتى يساعدهم على الشفاء.التيس يسلخ تنزع أحشاؤه بسرعة فائقة ثم يحمل إلى منزل القائد حتى يستعمل في تحضير الكسكسى. و في المساء الاحتفال يتواصل في المقبرة، غناء ورقص ولا يتوقف إلى غاية منتصف النهار وعلى الساعة الثانية تقدم أجمل العروض في ساحة القرية.

والقائد يرسم على التراب دائرة سحرية يدور حولها أصحاب الآلات المختلفة وهم يرتدون اللباس الأبيض الناصع ضاربي الطبلة والشكشاكة يتقدمون رويدا رويدا الواحد خلف الأخر يتبعهم الرجال والأطفال والنساء بأرجل حافية أما داخل الحلقة فانك نجد الديكة والدجاج والعلم المرزوقي يرفرف وقد شد إلى السارية التي تثبت على الأرض وبجانبها علب الشموع المنذورة.

لهذا الحفل البهيج الزنوج يرقصون يديرون حول أنفسهم فيتقابل الوجه مع الوجه يقترب الواحد من الأخر ثم يبتعد يقفز يدور الراقص حول نفسه ثم ينصرف مدبرا فتلتقي الظهور مع بعضها حركات منظمة الراقص حول نفسه وتلتقي الظهور مع بعضها حركات منظمة تستجيب لأمر موحد يضربون الأرض بأقدامهم ضربا قويا فيرتفع الغبار عاليا.

تخرج المرأة بوجهها السافر تلبس فستانا احمر تدور وهي تقفز بجانب الراقصين حتى تسقط متعبة ويتقدم احد ضاربي الطبل يصعد واقفا على بطنها تشاهد القائد وهو يحمل احد الأطفال الذي أودعته له أمه حتى يحصل على بركة (سيدي مرزوق) يرقص القائد وهو يربط على رقبته مزيقات قماش سلمت له من طرف نساء عاقرات ما عليهن فيما بعد إلا تعليق هاته حتى يصبحن أمهات **(بن سالم بن الطيب بالهادف، ٢٠٠٧، ص.٩٥).**

نهار الاحتفال يولى شيئا فشيئا أربعة شبان يتقابلون وجها لوجه الرجال يقفزون وهم يدورون حول أنفسهم بينما النساء يتبعنهم بخطى قصيرة وهن

(يرتدن) وبحركة خمورهن "غطاء الرأس" بأيدهن أمام وجوههن ثم يأتي الشبان وكل واحد يحمل زجاجة عطر ويفرغها فوق رأس من تعجبه.

وهكذا ينتهي الرقص، حاملو الآلات الموسيقية يواصلون وحدهم الموسيقى الإفريقية المقدسة وآخرون يشرعون في ذبح الديكة والدجاج فما أن يغطي الليل بأجنحته الكون حتى يكون الحفل المرزوقي قد انتهى ويبدأ القائد في تقسيم العطايا يعينه مساعدون (**بن سالم بن الطيب بالهادف،٢٠٠٧، ص٩٥-٩٦)**.

٢،٢ الدراما والتمثيل

يلعب التمثيل المسرحي دورا مهما في عكس المعتقدات والتصورات الدينية والسحرية وما يرتبط بها من طقوس ومراسيم.وهذا الدور يشبه إلى حد بعيد دور القصص والأساطير، إلا أن محتويات هذه القصص والأساطير تعرض بشكل درامي وبصورة مثالية وترتبط بالآلهة والأبطال وأرواح الأجداد وما يمتلكون من قوى ومقدرات ما فوق الطبيعة تجعلهم يقومون بأعمال خارقة. **(إبراهيم الحيدري: ١٩٨٤، ص ص.١١٢-١١٣).**

حين يعتلي الممثل خشبة المسرح فإنه يتقمص روح لأجداد وتحل فيه قوى غيبية تجعله متمكنا من مصارعة القوى الشريرة والشياطين والعفاريت التي تعيش في العالم الواقعي كما هو في الدراما الإغريقية حيث يصارع البطل القوى الشريرة وينتصر عليها في الأخير.ويقوم الممثلون بأداء أنواع مختلفة من الطقوس الدينية والسحرية كما يعرضون ملاحم بطولية تمثل ما قام به الآباء والأجداد.وغالبا ما تصاحب هذه العروض المسرحية أغاني بطولية تعكس مفاهيم التضحية والفداء إلى جانب رقصات جماعية ترتبط بالحروب والصراع الذي قام به الإنسان القديم التي تمثل مرحلة القنص واليد القديمة وتعك انتصارات الإنسان على القوى الشريرة **(إبراهيم الحيدري: ١٩٨٤، ص١١٣).**

ويلعب المسرح التقليدي في إفريقيا، بصورة خاصة، دورا مهما في عرض الواقع الاجتماعي والديني والقيمي والذي يكون أهم دعائم التناسق

الحضاري في تلك المجتمعات ويمتاز المسرح التقليدي في إفريقيا بأنه مسرح مأسوي، وبصورة خاصة في غانا الذي يثير قضايا مهمة، كون مسرح حياة لا مسرح لغة وحيث يتعايش الجمهور مع المأساة وينفعل بها انفعالا شديدا.

والمسرح التقليدي كالقصص والأساطير، بل هو قصص وأساطير تمثل على المسرح من أجل عرض الواقع الاجتماعي بشكل انتقادي ساخر وهازل.

وبهذا يصبح المسرح التقليدي منفذا من المنافذ التي يتم بواسطتها التنفيس عن بعض المحرمات، والسخرية من بعض العقوبات، إلى جانب ما يلعبه كأداة ضبط اجتماعي وقسر والزام من أجل توطيد دعائم المجتمع الأخلاقية وتربية المواطن تربية تنسجم مع الضمير الجمعي التقليدي السائد في المجتمع **(إبراهيم الحيدري: ١٩٨٤، ص ص ١١٤-١١٥).**

ولذلك فالمسرح التقليدي هو على العكس من المسرح الأوروبي الكلاسيكي، مسرح الاغتراب، وإنما و مسرح الواقع الوجودي بدون زيف، إلى درجة أن المرء لا يستطيع أن يميز أحيانا بين ما هو محتمل وما هو غير محتمل.

٢,٣ الوشم تاريخه ودلالته المختلفة

٢,٣,١ لمحة تاريخية عن الوشم

منذ زمن والرسم على الجلد كان خيار مستمران في المناطق الريفية والحياة البدوية والبيئات الشعبية، فمنذ القديم شعر العربي بالحاجة للتعبير عن أفكاره وتطلعاته وحاجته للتزيين والزخرفة، بكل الوسائل والتقنيات فكانت له أجمل الصور وأروع الأشكال والألوان، فالوشم مثلا كان ظاهرة مميزة في الحياة الجاهلية فكل قوم نقش خاص يطبعونه بالنار على دوابهم ويتخذونه رمزا لهم.

كذلك عرف الوشم في الإسلام ففي صحيح البخاري حديث لأنس بن ملك أن "أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يسم ابل الصدقة ليميزها عن غيرها.

وكان الوشم أيضا تقليدا طقوسيا يرجع تاريخه إلى بداية فجر الإنسانية وغالبا مار يرتبط مدلوله بالنظام الثقافي لدى الشعوب والقبائل ن فالإنسان البدائي يعيش في عالم من الرموز والعلاقات يقصد منها تقديس الجسد والتأكيد على انتمائه إلى القبيلة التي يعيش بين أفرادها فهو أسلوب بدائي ذا مضمون قبلي وديني واجتماعي لذلك اشتهر في الحضارات القديمة كالهندية والفرعونية، والآشورية والسومرية.

وقد أكدت العديد من الدراسات التي تعمقت في الجذور التاريخية لأصل الوشم أن المصريين القدماء هم من عرفوا الوشم وأساليب استخدامه ومارسوه. وكما يعود تاريخ فن الوشم أيضا إلى أكثر من ٥٠٠٠ عام فقد عثر على رجل من العصر الجاهلي يعتقد أنه يبلغ من العمر٥٣ عام في النمسا وخلف إحدى ركبتيه وجد وشم على هيئة صليب كما مارس المصريين القدامى فن الرسم على الجسد بين عامي ٢٠٠٠ /٤٠٠٠ قبل الميلاد.

وانتشر كذلك في الصين واليابان في نفس الوقت في عام ١١٠٠ قبل الميلاد، انتقل هذا الفن من اليابان إلى الفلبين ونيوزيلندا، وكان البحار والمستكشف البريطاني "جيمس كوك" قد ادخل الوشم إلى اروبا في "١٧٧١ بعد عودته من البحار الجنوبية، حيث شاهد التاهايتين يمارسون فن الوشم **(أكرم قانصو: دون سنة، ص ص. ٢٠٩-٢١٠)**.

وقد وصف عملية الوشم إنهم يلونون أجسادهم من خلال ثقب الجلد باستخدام أدوات صغيرة حيث يملئون الفجوات بخليط اسود وازرق داكن معد من دخان .كما وصف المستكشف الفرنسي "بوغانفيل" بعد الكابتن توك" كيف تلون نساء تاهاتين أجسادهن باللون الأزرق الداكن، وهذه العلامات تشير إلى بلوغ الفتاة مكانتها في المجتمع.

كما استخدم الإغريق وشما سريا على جواسيسه، أما الرومان فاستخدموه لتعلم تمييز عبيدهم وحيواناتهم، كما غطى الدنماركيون والاسكنديناقيون أجسادهم برموز قبلية وإشارات سرية وقد ظل الوشم بدائيا حتى أواخر ق ١٩، حيث اخترع الأمريكي "صامويل اوربلي"جهاز تاتو الذي يعمل على الكهرباء وبهذا الاختراع أصبح الوشم سهل التنفيذ ولا يحتاج إلا لبضعة دقائق.

بينما كان يستغرق تنفيذه في الأسبق وبالأدوات البدائية ساعات طويلة هناك عدا عن الألم الشديد الذي كان يرافق عملية التنفيذ هذه لكن هذا لا يعني أن الألم غاب كليا عن عملية انزال الوشم في الجلد **(أكرم قانصو: دون سنة، ص ٢١١).**

٢,٣,٢ تعريف الوشم

إنطلاقا مما سبق يمكن أن نعرف الوشم على أنه لغة: عند تصفح معجم لسان العرب نجد عند ابن شميل أو الوسوم هي نفسها الوشوم والمقصود بها العلامات.

أما **اصطلاحا:** فقد في مجلة الحداثة للكاتب فرحان صالح الوشم مجموعة من الرموز والدلالات، ترسم بواسطة "الكي" على جلد الإبل والماعز وهي إشارة تدل على الملكية، وروابط القربى بين القبائل والجماعات، انه عادة عرفت في الحياة البدوية العربية إلى النحت على الصخور والأحجار، التي تميز مواضيع الآبار وحدود المراعي وقبور أبناء القبائل.

كما أن الوشم على الجلد البشري بواسطة الوخز أو بإحداث جروح بواسطة المشط زائد المادة الملونة أو مسحوق نبات....عبارة عن رموز ودلالات عقائدية وفلسفية واجتماعية يرسم من الواقع أو الخيال.

٣,٣,٢ أغراض الوشم في المجتمع الجزائري

الوشم كفن شعبي يؤدي كغيره من الفنون الشعبية وظائفا في حياة الإنسان والجماعات، وبما أن الوشم من وسائل الزينة للإنسان انتشر انتشارا

واسعا في وقت كانت وسائل الزينة الأخرى قليلة وصعبة المنال، ولهذا اتخذه الشعب الجزائري لمن هو ابيض البشرة خاصة، ويؤدي الوشم وظائف متعددة منها وظيفة جمالية واعتقادية وعلاجية.

- **الوظيفة الاعتقادية**

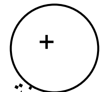
- هناك الكثير من المعتقدات التي يؤمن بها الجزائريين كالعين الساحرة وغيرها وفي هذا يلعب الوشم دورا بارزا بحيث تقوم المرأة برسم صيب على الجبين للطفل عند ولادته لمنع الحين الشديدة كما يدل الوشم على الجبين أو على الصدر ليكون بمثابة حجاب أو رقية والبعض الأخر يوشمون أيديهم بأية الكرسي أو بصورة الفاتحة منعا للشر عن الشخص كما يوضع كذلك للطفل الصغير الجميل عند ولادته رسم أمام الأذن وهو عبارة عن ثلاث نقاط متتالية .وذلك إبعاد العين الشريرة عليه والحسد.

- **الوظيفة الاجتماعية**

- يعتبر الوشم علامة لتمييز بين أبناء القبائل في القديم أو التمييز بين الطبقات الشعبية، أو مهنة أو غيرها فنجد الرياضيون مثلا يوشمون الثور دلالة عن المصارعة كما نجد الفلاحين يوشمون بمجموعة من الموز تدعى دق العصافير حيث نجد أيضا انتشار كتابة الاسم والعنوان بين الفلاحين في نفس الوقت نجد بعض الناس يعتمدون على الوشم كوسيلة يضمنون بها عدم فقد أبنائها إذ كانوا في في القديم يكتبون اسم كل منهم وعنوانه على ذراعه.

- أما النساء فهن يميزن الفتيات بعلامة في جبينها عند ولادتها وهو نوع من أنواع البركة وإبعاد الحسد عنها يوم ولادتها وذلك لاعتقاد في النفوس مرده الجهل وخوفا عليها من الحوت أو الحسد والحظ السيء ووقاية من بعض الأمراض الشائعة أن ذاك كالحمة.

كما كان في المجتمع الجزائري انه عار على الرجل الذي يخرج ابنته عروس دون وشم وهذا لا يجوز أن ذاك في معتقداتهم.ويقولون أن الوشم في وجه المرأة ضروري للتفرقة بين المرأة غير موشومة شبيهة الرجل .

 هذا الرمز نجده في أي منطقة في الجسم يوضع لتداوي في حالة بروز منطقة في الجسم أو بروز عظم عن مكانه أو حالة أورام خارجية لتختفي ويشفى منها المريض.

مدلول وشم الرجل بعض الأمثلة من الواقع

النسر: يرمز إلى القوة والحرب والارتقاء النفسي والأمان والأمل والإخلاص.

السيف: دلالة عن البطولة والشجاعة.

الحمامة:دلالة عن السلام.

وشم القلب والمرأة في الصدر أو في الفراغ وهذا دليل عن علاقة حب انتهت بالانفصال نتيجة عدم قبول أهل الفتاة بالرجل كزوج لها.

أما **وشم الأفعى** فقد تم تجسيد فيه دلالة نهاية علاقة حب هذا الشخص بامرأة هي في حد ذاتها تحمل كل معاني المكر والخداع وهنا يشبه هذه المرأة بالأفعى كما أن هذا الرسم مرتبط بدخول هذا الرجل السجين بسبب هذه العلاقة ويعود هذا العلاقة بين الدال والمدلول لأول قصة من هذا النوع شبه فيها صاحب القصة المرأة بالأفعى أصبح كل من يمر بقصبة مشابهة لها يرسم نفس الوشم ويوجد من يضيف خنجر ملفوف بلسانها وهذه لشدة تأثيره بخداع تلك المرأة.

الأفعى ذات الرأسين: ويرمز له بالصداقة التي تلد في السجن وهي صداقة المحنة والصعاب وتوضع على صدر الرجل.

٢,٣,٣ مدلول الوشم عند المرأة من الواقع

من خلال المقابلات مع العديد من العجائز حاملات للوشم نجد أنهم يضعون الوشم للشيء الذي يهب لهم في خاطرهم بغرض الزينة وأنهم دوما

يجسدون الأغراض التي يرون فيها وبخلالها زينة للمرأة أو بعض الأجزاء التي يتمونون امتلاك خصائصها الجمالية كعين الحجلة ومن هذه الرسومات مايلي:

- البرنوس ولارتباط ثقافة الجزائرية بهذا النوع من اللباس التقليدي كرمز للعراقة والتألق والطبقة القيادية في المجتمع التي تحبها المرأة في رجلها وأبنائها.
- ويوضع هذا الرسم عادة على الجبين وأحيانا في الذقن.
- المشطة توضع عادة على اليد في المفصل الذي يربط اليد وهذا لارتباط جمال المرأة بالتسريحة التي تضعها على رأسها غير أن موضع هذا الرسم لم يكون اعتباطيا لأنه عادة ما يوضع لسبب التداوي أيضا في حالة ابتعاد المفاصل عن بعضها .

ففي المغرب العربي (الجزائر وتونس والمغرب وأجزاء من الصحراء الليبية (ينتشر الوشم كعملية جمالية إضافة إلى اعتقاد الناس هناك بأنه عمل يطرد الشرور والأمراض، والملاحظ أن أغلب رسوم الوشم هناك مستوحاة من أشكال النباتات والزهور ..

وعن الفئة العمرية وأماكن الوشم المفضلة في الجسم تقول عالية: إن الكتف أكثر أماكن الجسد التي يوشم فيها وأحياناً البطن وأعلى الكتف وجزء من الساق، وتتراوح أعمار الفتيات من زبائننا من ١٤ إلى ٣٥ سنة، أغلبهن من الطبقة الغنية بالمجتمع ممن يهتمين بالموضة .

٢, ٤ الحناء والأطر الجمالية والتزينية النسوية

أما الحناء فهي من شجرة حولية كثيرة الفروع، وكانت من الأشجار الأساسية المزروعة في حدائق بابل المعلقة، كما يذكر المؤرخون، وهي ذات قيمة طبية وعلاجية كبيرة.

ومثلما كان الفراعنة القدامى يستعملونها في التحنيط والتجميل، ويستخرجون منها العطور، وتتزين بمسحوقها نساؤهم· الأمر الذي اكتشفه

علماء الآثار في المومياءات الفرعونية رغم مرور آلاف السنين عليها، كذلك عرفها قدماء العرب أيضا، واستخدموها لمعالجة الكثيرمن الأمراض، ولفوائدها الكثيرة، يكفي أن نذكر ما روي عن الرسول الكريم [عندما دعا إلى الخضاب بالحناء فعن أبي ذر] قال: قال رسول الله [إن أحسن ما غيرتم به الشيب الحناء والكتم رواه أبو داود والترمذي، كما كان أبو بكر وأبو عبيدة] يخضبون لحاهم بالحناء، وقد سئل مرة ابن عمر] عن سبب تصفير لحيته فأجاب رأيت رسول الله [يصفّر لحيته.

وإذا كان الفراعنة قد استخدموا الحناء في تحنيط جثث ملوكهم لاحتوائها على مادة مطهِّرة تقتل الفطريات التي تعمل على تحلل الجثث، فإن العرب عرفوا منذ آلاف السنين ما للحناء من فوائد طبية وصحية كبيرة، حيث وضعوها على شعورهم لاحتوائها على مواد قابضة مطهِّرة لتنقية فروة الرأس من الميكروبات والطفيليات.

هذا إضافة الى تغذيتها للشعرومنحه القوة والصلابة، كما خضبوا بها أجزاء كثيرة من أجسادهم، لأن لها مفعولا يماثل مفعول المضادات الحيوية واستعملوا عجينتها لتقوية الأظفار والتئام الجروح، وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم [يستعملها في علاج الصداع أيضا، وبهذا الصدى روى ابن ماجه في سننه أن رسول الله كان إذا صدع غلّف رأسه بالحناء وقال إنه نافع بإذن الله من الصداع.

وإضافة لذلك يمتاز نبات الحناء بأن جميع أجزائه مفيدة أيضا، فقشرة الساق يمكن استعمالها كعلاج للدوسنتاريا الأميبية< ومن أزهار الحناء يستخلص عطر >التمر حنة< الشهير، وثمرة الحناء تفيد بعد غليها في علاج متاعب الدورة الشهرية وعلاج البطن وتهدئة الأعصاب وإلى ما هنالك.

والواقع ما من كتاب كتبه أطباء العرب القدامى، إلا وذكروا فيه ما للحناء من فوائد واستطبابات شتى، ولم يقتصر الأمر على هذا الحد، بل درجت العادة أيضا عند نساء العرب منذ القدم أن يتعطرن ويتزين ويخضبن أيديهن

وأرجلهن بالحناء، ولا سيما في الأعياد والأعراس والمناسبات السعيدة، فقديما استخدمت الملكة كليو بترا الحناء في صبغ شعرها.

كما استعملته أيضا الأميرة قطر الندى زوجة الخليفة العباسي المعتضد، وإلى تاريخه لاتزال الحناء كمادة علاجية تزينية تستعمل في معظم الدول العربية والإسلامية، وتقام لأجلها ليال خاصة، تسمى بليالي الحناء، وخصوصا عندما يتعلق الأمر بالزواج، حيث تخضب العروس بالحناء قبل زفافها بيوم، فترسم على يديها وقدميها من الباطن والظاهر ورود وأشكال هندسية زخرفية ويرافق ذلك الغناء والأهازيج والرقص والفرح الدائم حتى ساعة الزفاف، ويختلف كل ما ذكر باختلاف البلد والمنطقة والعادات والتقاليد.

فالظاهرة عند الفتاة العربية هي واحدة من أساليب إظهار الجمال والأنوثة حيث ما زالت الفتيات والنساء العربيات يطبعن أيديهن وأقدامهن ومناطق أخرى في الجسم برسوم الحناء، فالوشم بالحناء هو بمثابة حلي للفقيرات، ورموزه تحمل الكثير من الدلالات الاجتماعية والدينية، وما زالت ظاهرة الوشم بالحناء متداولة في أغلب البلاد العربية خصوصاً في طقوس واحتفالات الزواج حيث توشم العروس وقريباتها وصديقاتها ليلة العرس، وتحاول من تضع الوشم إتقان الرسم على الكفين والبطن وأسفل القدم وبعض أجزاء الوجه لتغدو العروس أكثر زينة وجمالاً.

٢،٥ السجاد الإسلامي

تعد الحضارة العربية الإسلامية من أبرز الحضارات في تاريخ البشرية التي اتسمت بالإنسانية فكان عطاؤها في كل ميادين الفنون على اختلاف فروعها مما أفاد الغرب لاحقا، تفاعلت هذه الحضارة مع المعطيات الحضارية الأخرى فدرسها العرب بعلمية ومع الزمن كان لهم دورهم المبتكر وذو الطابع المميز في الفنون.

فالفنون الإسلامية هي الفنون التي نشأت وازدهرت في البلاد التي اتخذ أهلها الإسلام دينا، أو غالبية سكان هذه الدول على الأقل، وقد انتشر هذا الفن

الإسلامي في المنطقة التي تمتد من الهند شرقا حتى المغرب والأندلس غربا، ومن آسيا الصغرى (تركيا) شمالا حتى السودان جنوبا، حيث أنه توجد أمم كالملايو (ماليزيا) واندونيسيا يدين سكانها بالإسلام ولا يعتبر فنون أهلها من الفنون الإسلامية.

فمنذ فجر التاريخ عرف الإنسان الفن، يترنم به غناء فيخفف عنه عناء الجهد في العمل، يرسله قويا عنيفا فيهز به كيان العدو في حلبة النضال، ويهرع إليه فيبثه لوعة الحب، وأسوة المحبوب، ويسكن إليه وثنا أو صورة يناجي من خلالها مبدع الأكوان.

ليس الفن إذن لهو أو لعبا عابثا-كما توهم بعض المفكرين-ولكنه مفجر الطاقة الحيوية الخلاقة، والباعث على العمل والتقدم، بل هو مبدأ الحياة، وسر تفتحها.

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقري أليست تحمل معاني الإغراء في التجمعات الحيوية فتنشأ الجماعات وتزدهر هي الأخرى معاني الإغراء في التجمعات الحيوية فتنشا الجماعات وتزدهر الحضارات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغضن لجنينها في حيوية وانتشاء حينما يستجيب لداعي النسمات العابرة، وغابات تكتسي بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها.

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة، فإنه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فيفترق مع الغاية القصوى التي يستهدفها الإنسان في حياته، ألا وهي السعادة، فإنه لما كانت السعادة غاية الحي الناطق.أصبح كل ما يهيئ لنا تواجدها، ويجعلنا نقترب منها بوثيق الارتباط بها، وليس كالفن قرينا للغبطة وتحقيق السعادة لبني البشر، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بدبيب الحياة وتنوعها وخصب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذي نصبح ونمسي تحت وطأته مستبعدين للآلة ولعجلة الإنتاج.

وعليه تنصب دراستنا في محاولة التعرف على مفهوم الفن الإسلامي وخصائصه و كذا كيفية قراءة السجاد الإسلامي ؟

٢, ٥, ١ مفهوم الفن الإسلامي

إن وجود الفن يرتبط دائما بالظروف الاجتماعية، ويتطور وفقا لقوانينه، ويؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أن الأشكال الفنية لا تنشأ عن وعي فردي فقط، وإنما أيضا تعبير عن نظرة يحددها المجتمع تجاه العالم، وهكذا يخضع الفن لأيديولوجيات خاصة، تقدم على أسس ينشأ فيها، وهو كبنية ثقافية كان بمثابة وسيلة حيوية للسيطرة على الطبيعة، ولتنظيم المجتمع والتأثير الثقافي والفكري للفن يتضح في إمكانية تجسيد الفن لأفكار محددة أخلاقية أو فلسفية أو دينية مرتبطة بالحياة الواقعية، والحاجات العملية لفئات اجتماعية معينة، والفن ذاته هو مرآة للثقافة، ويظهر ذلك من خلال الحضارات المختلفة من آثار وفنون تشير إلى معرفة وثقافة الإنسان عبر التاريخ (**محمد حسن عطية: ١٩٩٧، ص. ١٣**).

فمن الصعوبة مما كان تحديد مفهوم الفن تحديدا دقيقا، ويرجع ذلك لطبيعة الفن في حد ذاتها، فهو ليس من العلوم المضبوطة كالفيزياء والرياضيات والكيمياء، فهي علوم تتفق على دقة معاييرها هذه الأخيرة تأخذ شكل حقائق لها صفات ثابتة وعامة، مما يضفي عليها صلابة وقوة، ويعرف فرينفلس في كتابه (سيكولوجيا الفن): إن لفظة الفن هي من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج، والذي يجوز أو ينبغي أحيانا أن تتولد منها آثار جمالية (**كامل محمد عويضة: ١٩٩٠، ص ص. ١٩-٢٠**).

والفن الإسلامي هو أحد أرقى الفنون، وأهم هذه الفنون، فهو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام للكون والحياة، وقد عبر القرآن الكريم عن الجمال والفن بعدة صيغ منها الزينة وزين وجميل وحسن وربط كل صيغة بموضوع وحقيقة كونية في قوله تعالى (إن جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوّهم أيّهم أحسن عملا) [سورة الكهف، الأية٧].

والحق أن الفن الإسلامي هو ذلك الفن الذي نشأ وتطور وظهر وازدهر وبلغ الغاية في دار الإسلام بين القرنين (١-١٢هـ/٧-١٨م) ولذلك فإننا إذا استثنينا الفن الصيني، فإن الفن الإسلامي يعد من أوسع الفنون العالمية انتشارا

وأطولها عمرا، حيث أشرق نور ميلاده في الحجاز خلال خلافة عثمان بن عفان-رضي الله عنه- وبدأ مرحلة الشباب في العراق في ظل الخلافة العباسية وتجلت رجولته ونضجه في مواطن ثلاث:

مصر خلال العصر الفاطمي، فالأيوبي والمغرب والأندلس خلال عصر الخلافة وملوك الطوائف بالأندلس، والمرابطين والموحدين بالمغرب، والمشرق الإسلامي من خلال العصر السلجوقي، وعهود الأتابكة والبكاوات، وواصل الفن الإسلامي مرحلة النضج حتى بلغ الغاية بين القرنين (٨-١٢هـ) وذلك خلال العصر المملوكي في مصر والشام، وعصر دولة بني نصر في غرناطة بالأندلس والتيموريين في آسيا الوسطى، والصفويين في إيران والعثمانيين في الأناضول والعصر المغولي الهندي في شبه القارة الهندية **(حمزة إسماعيل الحداد: ٢٠٠٦، ص ٦٠٦).**

٢,٥,٢ خصائص الفن الإسلامي

هناك مجموعة من الخصائص التي يتميز بها الفن الإسلامي يمكن ذكرها في النقاط التالية:

١. الفن الإسلامي يقوم على أساس عقيدة التوحيد، وعلى تصور شامل للإنسان والكون والحياة، ولذا لا نجد الخرافات والأباطيل والأساطير موقع في الفن الإسلامي عكس ما نجده في الحضارات الوثنية والإغريقية.

٢. الفن الإسلامي ميدانه ومجاله التحسينات-أي الكماليات- وليس الضروريات أو الحاجيات.

٣. وظيفته هي صنع الجمال، وهو وسيلة لا غاية فليس الفن للفن، وإنما الفن في خدمة المجتمع.

٤. للفن الإسلامي شخصية مستقلة فهو ليس فرعا من الفلسفة وليس مهمته البحث عن الحقيقة، وإن كان الفنان يحتاج إلى العلم وقد يكتشف بعض الحقائق أحيانا.

الفن الإسلامي هو لقاء بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية، وبين دقة الصنعة ومهارة التنفيذ **(إسماعيل سامعي: ٢٠٠٧، ص ص. ٣٦٤-٣٦٥)**.

- يمتاز بكونه زخرفيا استمد عناصره النباتية والهندسية والآدمية والحيوانية، وجعلها محورة عن الطبيعة، إلى جانب خلوه من وجود تماثيل أو لوحات مستقلة نظرا لما شاع عن كراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام.
- كراهية الفراغ أو الخوف منه، ومعناها أن الفنان المسلم كان يشغل كل المساحات التي أمامه بالزخرفة دون أن يترك منها أي جزء بدون زخرفة مما دفعه إلى التكرار سواء بالنسبة إلى الوحدة الزخرفية أو الموضوع الزخرفي.
- استخدام الكتابة العربية كعنصر زخرفي سواء بالخط النسخي أو الكوفي...الخ **(محمد حمزة إسماعيل حداد:٢٠٠٦، ص ص. ٦٠٧-٦٠٨)**.

٣,٥,٢ قراءة سيميولوجية للسجاد الإسلامي

١. نشأة وتطور السجاد

تقول المصادر التاريخية أن المصريين القدماء توصلوا في عام (٢٤٠٠) قبل الميلاد إلى صناعة أنوال السجاد ونسجوا عليها حصرا من نبات البردي حيث كانت تضطرهم الحاجة إلى تغطية أرض معابدهم .يدلنا على ذالك ما وجد محفورا على المقابر المصرية القديمة ويمثل نساء ينسجن السجاد على أنوال شبيهة إلى حد كبير بالأنوال الموجودة في الشرق في الوقت الحاضر **(راتب مزيد الغوثاني: ١٩٩٣، المجلد الثاني والأربعون، ص ص.٣٦-٤٠)**.

ومن خلال ما نراه في الصور الجدارية المصرية، نستطيع القول أن المصريين القدماء كانوا قد عرفوا صناعة السجاد.وليس من وثائق حتى الآن تثبت أن الرافديين كانوا قد مارسوا هذه الصناعة.ولكن انتشارها فيما بعد يؤكد أن للسجاد تقاليد قديمة في منطقة ما بين النهرين وسورية.

ودليل آخر على ذلك ان جلود الخراف كانت الرداء الأساسي لسكان بلاد الرافدين وخاصة الأكاديين، وهو الرداء المسمى "كوناكس" والذي يرى أليفا في التماثيل والرسوم التي عثر عليها في لا غاش و سوزا في العراق، وفي ماري في سورية.وهذا يعني أن صناعة ما مقلده لشكل جلود الخراف.كانت قد ظهرت سواء كلباس أو كبساط.هي صناعة النسيج المعقود ذي الشعر الطويل وهو أساس صناعة السجاد (**عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص ص. ١٦٦-١٦٥**).

وكذالك عثر على جداريات رخامية في قصر سنحاريب في مدينة نينوى بالعراق والذي عاش بين (٧٠٥-٦٨١) قبل الميلاد، تظهر فيها تصاميم لسجاد، وكذلك الحال في قصر أشور بانيبال مؤسس المملكة الفارسية القديمة مفروشة بسجادة بابلية رائعة.كما تذكر القصص أنهم حملوا (كليوباترا) ملفوفة بسجادة نفيسة في حضور القصير (**راتب مزيد الغوثاني: ١٩٩٣، ص ص.٣٦-٤٠**).

ودليل آخر على ذلك ان جلود الخراف كانت الرداء الأساسي لسكان بلاد الرافدين وخاصة الأكاديين، وهو الرداء المسمى "كوناكس" والذي يرى أليفا في التماثيل والرسوم التي عثر عليها في لا غاش و سوزا في العراق، وفي ماري في سورية.وهذا يعني أن صناعة ما مقلده لشكل جلود الخراف.كانت قد ظهرت سواء كلباس أو كبساط.هي صناعة النسيج المعقود ذي الشعر الطويل وهو أساس صناعة السجاد.على أن الثابت أن صناعة السجاد كانت موجودة في سورية منذ القرن الأول الميلادي في دورا أوروبوس وفي تدمر.

وتدل الدراسة التي قدمها بفيستر على ذلك.كما أن الحفريات التي تمت عام (١٨٩٩) في دير الديك وفي داميت في مصر قد أدت إلى العثور على بعض القطع وجدت في مدفن اخميم تدل على وجود صناعة البسط منذ العهد القبطي، وهذا لا يمنع من تصور وجودها منذ ما قبل العهد المسيحي أيضا.كما يقول غاية (**عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص ١٦٦**).

ومن أمثلة هذه البسط قطعة صنعت في جنوبي مصر وترجع إلى القرن الرابع الميلادي كان قد عثر عليها في قبر ملكي اثر تنقيب أثري.ولقد عثر على عدد من البسط في مقابر الأمراء.إذ جرت العادة أن يدفن الميت

محفوفا ببساط.وطريقة حياكة هذا البساط هي أن تنتقل الطعنة من اليسار إلى اليمين أو بالعكس عبر سداة من الصوف.وكثيرا ما يحفل هذا النوع من البسط بإطار مزين بحروف وإشارات تحيط شريطا طويلا فيه صور لكائنات حية **(عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص. ١٦٦).**

وتشير بعض المصادر إلى أن (الصينيين) هم أول شعب صنع السجاد وأخذ عنهم (البابليون) ثم الفرس وقد كانت الصين هي المركز الرئيسي لهذه الصناعة، ولهذا أصبح الشرق قبلة الوافدين والباحثين عن السجاد، كذلك كان الساسانيون ومعاصروهم من مسيحي سوريا وأقباط مصر ينتجون الكثير من السجاد.

وتقول المصادر التاريخية أن الصليبين الذين جاؤوا من أوروبا إلى بلاد الشام خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، قد حملوا السجاد عند عودتهم إلى بلادهم بعد انتهاء الحروب الصليبية وقد كانت (اسبانيا) أول دولة تنتج السجاد في أوروبا، ثم بدأت انجلترا صناعة السجاد الوبري في القرن السادس عشر الميلادي.

أما فرنسا فقد بدأت في القرن السابع عشر الميلادي صناعة نوع من السجاد يسمى (سافونير) يحتوي على وبر عميق وقد طور مخترع انجليزي يدعى (ادموند كارترايت) النول الآلي خلال نهاية القرن الثامن عشر للميلاد.

وقد أقيما أول مصنع للسجاد في الولايات المتحدة الأمريكية عام (١٧٩١) في مدينة فيلادلفيا كما توصل مخترع أمريكي (بيجلو) عام (١٨٤١) إلى نوال إلي لصناعة السجاد.كما اخترعت آلة الجاكار في القرن التاسع عشر على يد النساج الفرنسي (جوزيف جاكار) أما آلة الحياكة للسجاد، فقد استخدمت في أوائل الخمسينيات من القرن العشرين**(راتب مزيد الغوثاني: ١٩٩٣، ص ص.٣٦-٤٠).**

٢. تعريف السجاد

السجاد:هو عبارة عن نسيج يستخدم غالبا أغطية لأرضية الحجرات ليضيف وجوده جمالا وراحة ودفئا للبيوت، ويساعد السجاد وكذلك على امتصاص الضجيج والأصوات العالية، كما يحمي السجاد أرضية الغرف، ويوفر الحماية للإنسان وخاصة الأطفال عند السقوط على أرض الغرفة وهناك أنوال من السجاد تعلق على الجدران كلوحات فنية **(راتب مزيد الغوثاني: ١٩٩٣، ص ص٣٦-٤٠)**.

وتقوم صناعة السجاد على عقد الخيوط الملونة على أحد خيوط السدي وتقوم طريقة العقد هذه بأساليب مختلفة يمكن شرحها عن طريق الرسم، وهذه الأساليب في الواقع تتبع أنواع السجاد بحسب منشئه وتقوم البنات الصبيات أو الصغيرات بعقد الخيوط وقصها بسرعة مذهلة، وذلك بتوجيه من المعلم رئيس الورشة الذي يحدد الألوان بصورة ملحنة وكأنها أغنية يملكها مباشرة من خياله، وعلى البنات إتباعه بسرعة وترديد أغنيته التي تساعدهن على متابعة العمل برتابة ودون توقف وبقليل من الخطأ. وكان ذلك قبل استعمال المخططات الكرتونية المربعة التي أصبحت منتشرة اليوم،ويقوم المعلم بحياكة القسم الذي يتضمن ما يسمى"الوسم" أي علامة المنتج ولقد انتقلت هذه الكلمة العربية إلى الفارسية وأصبح اسمها تمغة عند الأتراك **(عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص. ١٦٧)**.

وينتج السجاد حاليا على نطاق واسع في العالم، وبأنواع مختلفة، وفي عدد غير محدد من الألوان والرسومات والنماذج ويصنع بعض السجاد بمقاسات قياسية، بحيث ينتج معظم السجاد بعرض ٣,٧م وبعضه الأخر بعرض ٥ م، وتقطع أجزاء من السجاد بمقاسات مختلفة ويمكن أن يصنع السجاد على نوال أو آلة ويمكن أن يصنع باليد فالسجاد الشرقي المصنوع باليد موضع تقدير كبير لندرته وجماله.

٣. أنواع السجاد الشرقي

١. **السجاد الصيني**: ويشتمل هذا السجاد على تصميمات تظهر الرموز الصينية الدينية والفلسفية، وتنسج التصميمات في خلفية من الأزرق والأحمر والأصفر.

٢. **السجاد الفارسي**: ويصنع هذا السجاد في ايران (بلاد فارس سابقا) ويتميز بالرسومات الجميلة التي تظهر الزهور وأوراق النبات والطيور.ويشتهر السجاد الفارسي بألوانه المريحة للنظر والمتمازجة معا.

٣. **السجاد التركي**: يتميز السجاد التركي برسوماته المستطيلة وتصميماته الخاصة بالأزهار والنباتات المرتبة في صفوف ويضم هذا السجاد غالبا مساحات غالبا مساحات واسعة من لون واحد.

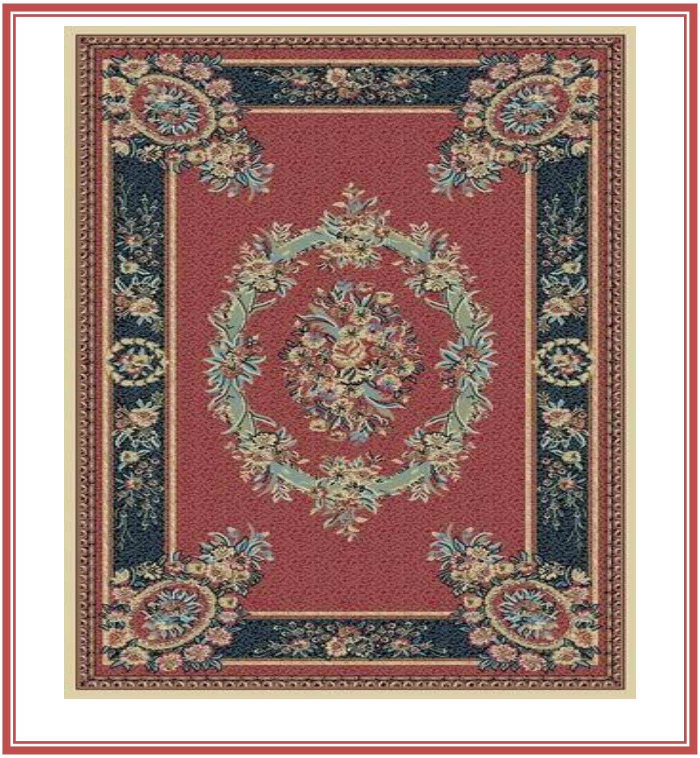
٤. **السجاد القوقازي**: ويأتي هذا السجاد من جبال القوقاز الواقعة بين أوروبا وأسيا، ويضم تصميمات هندسية واضحة أما ألوانه الرئيسية فهي الأزرق والأحمر.

٥. السجاد الهندي:ويشبه السجاد الفارسي في اللون والشكل لكن تصميماته في الغالب هندسية **(ربحي مصطفى عليان: ٢٠٠٢، ص ص.٢٦-٣١).**

٦. **السجاد الإسلامي**: يعد فن صناعة السجاد الإسلامي من أهم أدوات التعبير عن الحضارة الإسلامية في عصورها المختلفة.وهو نتاج للفنان المسلم، عبر من خلاله عن فكرة وذوق لتلبية حاجات الأمة الإسلامية المادية والروحية ولهذا جاءت صناعة السجاد الإسلامي تعبيرا عن خلفية جمالية وفلسفية واضحة جعلت للسجاد الإسلامي شخصيته المتميزة حيث قدم مجموعة من الأشكال والتصاميم الفنية ذات الرسوم النباتية والإنسانية والحيوانية والكتابية والزخرفية، مما استحوذ على إعجاب الناس وجعلهم يتباهون بحيازته في الشرق والغرب. وقد ازدهرت صناعة السجاد الإسلامي منذ القرن التاسع للهجرة (الخامس عشر للميلاد) وخاصة في الشام ومصر وتركيا وإيران والهند والقوقاز والأندلس وغيرها من البلاد الإسلامية.كما اهتم الخلفاء المسلمون اهتماما عظيما بصناعة

السجاد ووفروا له كل الدعم والتشجيع (**السجاد الإسلامي: ٢٠٠٠،ص ص ١٧٣-١٨٤**).

٤ .قراءة في السجاد الإسلامي





إن فن السجاد يقوم على عاملين. العامل الأول يقوم على العناصر الزخرفية والثاني يقوم على لون السجاد وما يرمز إليه من معان كانت مألوفة وما زالت في تحديد مفهوم الألوان ودلالتها عند العرب.

هناك سمات عامة للزخرفة الإسلامية تشترك فيها كل المدارس الفنية العربية ولعل ذلك راجع إلى الدين الواحد الذي دانت به هذه البلاد العربية، لذلك كانت هناك سمات عامة لها وقد قسمها الألفي كمايلي **(رحاب بنت عبد الله أبوراس: 2008، ص ص.٨-١١).**

١. البعد عن الفراغ

كان الفنان المسلم ذو ميل واضح نحو تغطية المساحات ولا يتركها بدون زخرفة أو زينة، وهذا ما يلفت النظر في التحف الفنية والعمائر الإسلامية، حيث يجدها مزدحمة بالزخرفة المتصلة ببعضها البعض حتى تغطي المساحة بدون ملل.فقد اتجه الفنان المسلم في منهجه الزخرفي إلى تغطية جميع السطوح التي تقع تحت يديه حتى أنه كاد أن يقضي على جميع الفراغات قضاء تاما.

ومن جراء ذلك كان الفنان المسلم كثيرا ما يغطي أجسام الحيوانات والطيور التي يرسمها بشتى الزخارف النباتية والهندسية والتي تقوم بدورها في امتصاص مادة الجسم وجذب الانتباه إلى تلك الزخارف التي تلغي صلة ذلك الجسم بالطبيعة فهو لا يمكن أن يكون على هذه الحال في الطبيعة.

كما أن الفنان المسلم قد سلك أكثر من مسلك في ملء الفراغ فهو يستمر تارة في ملء الفراغ بزخرفته على السطح متنقلا من الصغير إلى الأصغر، وتارة يعمد إلى الخلفية فيملؤها بخطوطهن فينتج عن ذلك تباين في مستوى السطح أو تباين بين الضوء والظل فيكون بذلك التأثير الجمالي الرائع.وهو ما نجده في صورة السجاد التالي.



2. سطحية الزخارف

كره الفنان المسلم تجسيم زخارفه بحيث تكون مشابهة للطبيعة كما نشاهده مثلا في الزخارف والنقوش الإغريقية والرومانية، واستبدل بذلك زخارف تعتمد على وضوح الخط وتحويره الزخرفي، وألوانه الصريحة الواضحة والمحدودة بخطوط زخرفية، وعندما جسم زخارفه كان ذلك التجسيم ذو مسحه زخرفية واضحة لذلك تعتبر الزخارف الإسلامية من الزخارف الخطية السطحية، فالفنانون الإسلاميون لم يحاولوا تحقيق البعد الثالث بل أخذت تظهر الرسوم الآدمية والحيوانية بصورة بسيطة وغير مجسمة.

٣.البعد عن الطبيعة

لم يهتم الفن الإسلامي بصدق تمثيل الطبيعة، وهي ظاهرة سائدة في كل فنون الشرق بصفة عامة، واستهلم الطبيعة في رسم زخارفه وموضوعاته الفنية المتنوعة، وابتكر من الطبيعة أسلوب فني يقوم فيه التحوير (التجريد) ذي الطابع الزخرفي الذي يمارس فيه الترتيب والتنميق والخيال الفني دورا كبيرا.ولعل نفور الفن الإسلامي من صدق تمثيل الطبيعة هو عدم رغبته في مضاهاة الخالق، ونواهي الدين الإسلامي.

لقد عمد الفنان المسلم إلى إيجاد عناصر ذات صلة بالطبيعة مجردة الشكل فعمد إلى عملية تكرارها وهذا ما لا نشاهده في الطبيعة، كما أدخل الفنان المسلم على الأشكال الحية الكثير من التحوير حتى يسلبها طبيعتها الحية، فقد عمد إلى رسم الأشكال الحية من الحيوانات والطيور بطريقة تخالف ما هو مألوف في الواقع حيث تنتهي رسوم تلك الأشكال برسوم أشكال نباتية أو هندسية، وكان يزخرف أجسامها بتلك الزخارف أو قد يكتب عليها فبذلك يكون قد أبعدها عن شكلها الطبيعي، وقد يغلب على الأشكال الحية من الحيوانات والطيور أن تأخذ أشكالا هندسية أو طابعا هندسيا.

فالبعد عن الطبيعة خاصية من خصائص الفن الإسلامي ممثلا في الزخارف الإسلامية، لكنه لم يبتعد عن الطبيعة ابتعادا كاملا بل أخذ مفرداته منها وصاغها بشكل جديد فهو لا يفكر في محاكاة الطبيعة كما هي فذلك ليس هدفه الذي يسعى إليه.

وهذا التحوير والتحريف لم يكن ناجما من عجز الفنان المسلم عن محاكاة الواقع، بل قد يرجع إلى اعتقاد الفنان أن الواقع شيء زائل والمهم هو العالم الخاص به أو ما يتمناه في العالم الآخر في الجنة حسب معتقداته الدينية.

٤.التكرار

كان التكرار وسيلة للفنان للتغلب على مشكلة "ملء الفراغ" على السطوح المختلفة، وتنوعت أساليب التكرار فعرف التكرار البسيط العادي،

والتكرار المتبادل الوحدات، والمتساقط، والمتماثل، سواء في أشرطة، أو حشوات، أو صور زخرفية، أو تكوينات هندسية، ولم يحدث التكرار في الفن الإسلامي أي ملل أو رتابة في نفسية المشاهد، ولعل ذلك يرجع لبراعته في الابتكار الفني في هذا الأسلوب، ورشاقة خطوطه، وتنوع الألوان وجمال علاقاتها.

والتكرار يشع في الزخرفة عناصر الحيوية والحركة بسبب التوزيع المنتظم وثبات الوحدات، ويساعد على الإحساس بالامتداد والانتشار، وهذا يتسبب في إيجاد الإيقاع والتوازن، كما يحدث في ورق الحوائط والسجاد والأرضيات والأسقف، مما يؤدي إلى الراحة النفسية بسبب عذوبة الشكل وتقلبه، وراحة العين لجمال توزيعه ورقته وخاصة إذا دخلت الألوان وتكررت هي الأخرى مع تكرارات الزخرفة.

٥.المساحة الهندسية

يقوم التقسيم الهندسي الزخرفي دورا رئيسيا في الفن الإسلامي فقد استخدمت المربعات والمستطيلات والمثلثات في خلق تكوينات هندسية جميلة عبارة عن نجوم وأطباق وصور متوالدة ومتداخلة بشكل جميل أخاذ، وكثيرا ما كان يملأ هذه المساحات الهندسية المتوالدة بتكوينات زخرفية من أفرع نباتية، كما مارست الألوان دورها الهام أيضا في تجميل هذه العلاقات الهندسية، وبذلك أوضح الفنان المسلم تمكنه من تنفيذ رسوماته وزخارفه من خلال وعي بالنظم الهندسية والرياضية وهو ما مكنه من تكسية مساحات شديدة التباين والتعقيد من حيث تركيبها السطحي، كالقباب الدائرية وشبه الدائرية والأشكال الاسطوانية على الأدوات والأثاث وغيرها.

٦.رمزية الألوان

تميزت الألوان الإسلامية بحس خاص يجعل أي مشاهد يميزها عن أي أسلوب آخر، وقد استخدمت الألوان الساخنة والباردة بدرجات مختلفة، وكان للون دلالة، رمزية عند المسلمين.

أولا: عناصر الزخرفة الإسلامية

١. العناصر النباتية:

يعتبر ميدان الزخارف النباتية من الميادين الهامة التي جال فيها الفنان المسلم وابتكر أشكالا نباتية مختلفة خرج بها على الطبيعة، وهناك الأرابيسك المكون من الزخارف النباتية ذات الخطوط المنحنية والمستديرة أو الملتفة باتصالها مع بعضها فتكون أشكالا بحدود منحنية منها أوراق وفروع وزهور وقد شاع استخدام هذا النوع من القرن التاسع عشر ميلادي في العمائر والتحف. وقد وصلت غايتها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ميلادي وانتشر نوع آخر من الزخارف النباتية تتكون من سيقان وزهور مزخرفة بطرق هندسية منظمة وكانت بلاد فارس أكثر البلاد اهتماما بهذا النوع من الزخرفة التي اتخذت شكلا أقرب إلى تمثيل الطبيعة وذلك بعدا عن المألوف في الفن الإسلامي. وتنوعت أشكال الأوراق وحافاتها ونمنماتها الداخلية.

كما تنوعت أشكال الزهور وأنواعها وقد أثر هذا الأسلوب بعد ذلك على المدارس الفنية الأخرى، وخاصة المدرسة التركية، ومدرسة مصر والشام (ولكن بصورة أقل) وظهر هذا التأثير بوضوح في الأبسط والخزف.كما أكثر الفنان المسلم من رسم الفروع النباتية ذات المنحنيات الدائرية والحلزونية وتخرج منها الأوراق والزهور في علاقة فنية هندسية فيها التكرار والتقابل والتناظر والتداخل، تمتاز بمسحة من التحوير واستلهام الطبيعة وليس تصويرها وقد مارست الورقة القلبية المحورة دورا رئيسيا في الزخارف النباتية **(رحاب بنت عبد الله أبوراس: 2008، ص. ١١).**

٢. العناصر الحيوانية:

في بداية الإسلام كان نفور الفنان المسلم من رسم صور الحيوان والإنسان يرجع لنواهي الدين عنها لعلاقتها بالوثنية، ثم أخذت رسوم الحيوانات والطيور تظهر شيئا فشيئا من خلال الزخارف النباتية المتداخلة معها أو صور تمثل الحيوانات والطيور وقد تحورت أرجلها أو أجنحتها بتفريعات نباتية، ثم

أخذت رسوم الإنسان تظهر أيضا في الزخارف الإسلامية ولكن هذه الرسوم ذات مسحة زخرفية واضحة وبعيدة عن صدق تقليد الطبيعة. وقد كثرت رسوم الإنسان والحيوان والطيور في المدرسة الفارسية وقد أثرت بعد ذلك في المدارس الفنية الإسلامية الأخرى.وقد ازدهرت الرسوم الآدمية وكثرت في تزيين المخطوطات، وأصبحت بعد ذلك من سمات الفن الإسلامي، وخاصة في فارس (إيران)، والهند، وتركيا، ومصر.

وقد عرفت بعد ذلك باسم المنمنمات الإسلامية وقد استخدمت هذه المنمنمات بكثرة في مخطوطات السير، ودواوين الشعر، وكتب القصص والملاحم والأمثال وغيرها.كما استبعد الفنان المسلم رسم الإنسان والحيوان عن قصد من على جدران المساجد وأثاثها، ومن على المصاحف، ولم يتعرض للموضوعات الدينية بالرسوم إلا فيما ندر، ورغم ذلك فقد وجدت صور للحوادث الدينية، وكذلك وجد في المخطوطات والكتب التي سميت بالمنمنمات الفارسية، وكانت هذه الرسوم تحكي وتصور لبعض الأحداث الدينية أو تقدم شرح لبعض القصص الدينية.

وكانت هذه الصور نادرة ولم تحز رضا رجال الدين.كما يوجد زخارف ورسوم آدمية نفذت على الجدران وصفحات المخطوطات والتحف المصنوعة من الفضة والمعادن الأخرى والنسيج والجلد والخشب والحجر والرخام والفخار وغيرها **(رحاب بنت عبد الله أبوراس: 2008، ص. ١٢)**.

فكان رسم الكائنات الحية معروفا لدى الأمويين والعباسيين والأندلسيين والفاطميين والمغول والفرس والعثمانيين، حيث صور الفنانون المسلمون الأشخاص على مختلف المواد.ونتيجة لتحفظ الفنانين المسلمين في تصوير الشخوص تميزت رسومهم بعدة مظاهر أهمها السمة الزخرفية للصورة الفنية حيث كانت مسطحة وغير مجسمة وتبدو هادئة وساكنة، ووجوهها اصطلاحية لا تدل على أصحابها بل تعبر عن الإنسان عامة.

٣. العناصر الهندسية:

سبق القول إن المسحة الهندسية الزخرفية كانت من أهم سمات الفن الإسلامي وخاصة في التكرارات والنجوم والتراكيب الهندسية المتعددة الأضلاع والتشكيلات الفنية الأخرى، وقد كانت هذه التشكيلات معروفة في الفنون الفارسية والبيزنطية السابقة، ولكنها تطورت وأخذت أشكالها الجمالية الرائعة في الطراز الإسلامي حتى أثر هذا الأسلوب بعد ذلك على الطرز الأخرى وخاصة الفنون الأوروبية.

وقد شاع استخدام الزخارف الهندسية في العمائر والمخطوطات والتحف المختلفة سواء كانت من الجص أو الخشب أو المعادن إلى غير ذلك، وكان الأساس الذي يبني عليه الفنان المسلم زخارفه هي الدوائر المتماسكة والمتقاطعة والخطوط المتشابكة والأشكال الهندسية المختلفة كالسداسية والثمانية والمربعات والمثلثات والأشكال المتفرعة منها.

وتتميز الزخارف الهندسية بأنها تنقل للرائي إحساسا بالكون، كما يبدو فيها ببعض الأحيان إحساس بالحركة نتيجة للتنويع في استعمال الخامات المختلفة الألوان وتبادل الظل والنور على الأجزاء الغائرة والبارزة في الزخارف **(رحاب بنت عبد الله أبوراس: 2008، ص. ١٣).**

أما الأشكال التي كانت موضوع السجاد، فهي إما حيوانية وهي نادرة جدا أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرتلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ. وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارها، أما الحيوانات الأخرى المكرمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب والديك واليمام والطاووس، فإنها تحتل المكان الأرحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي. ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالا هندسية محورة لكي تتمشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصائغ.

أما المواضيع النباتية فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال منوعة، فإما أن تكون بشكل عنقودي لو بفروع هرمية أو بتفرعات زهرية، وشجرة

الحياة هي رمز الأبدية والخلود ورمز الآلهة العليا. كانت معروفة منذ عهد الرافديين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام.

ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول، والرمان المزهر والذي يمثل الخصب والثروة، وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد، على أن الأشكال الغالبة في السجاد العربي، المصري والسوري والمغربي والأندلسي، هي الأشكال الهندسية وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جدا.وثمة مواضيع رمزية كالمشط ذي الأسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم يد فاطمة أو مشط حمزة ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف.

هذا ولا يتضمن السجاد الأندلسي رسوم وجوه بشرية أو حيوانات وإنما يعتمد على الرسوم النباتية كالزهور والأوراق. كما يتضمن رسوما هندسية كالشكل المصلب ذي الفروع المتساوية. وأبواب المعابد والمساجد مع كتابات كوفية. وكثيرا ما تحتل جامة كبيرة وسط السجادة. وتتكرر هذه الجامة مصغرة في أطراف السجادة الأربعة قبل الحواشي.

على أن متحف المتروبوليتان يحوي سجادة أندلسية تزينها رسوم طيور محورة ورسوم زهور وترجع إلى أواخر القرن الخامس عشر. ومن أمثلة السجاد الأندلسي واحدة ترجع إلى القرن الرابع عشر موجودة في القسم الإسلامي في متاحف الدولة في برلين. وهي ذات أرضية حمراء خمرية وإطارها ابيض فيه زخرفة كوفية وتتألف السجادة من شكل هندسي متكرر وفوقه شكل مقام أو بناء.

وبعض السجاد الأندلسي من القرن الخامس عشر يحوي رسوم الأسرات الملكية، مما يساعد في تحديد تارة هذه السجاجيد عدا ما تحويه الكتابات الكوفية من تواريخ، ويمتاز السجاد الأندلسي بطوله، ذلك لأنه كان يستعمل للممرات في المعابد أو لعل الأنوال كانت ضيقة. وتحفل الأديرة الاسبانية والكنائس اليوم بالعديد من السجاجيد الأندلسية التي ترجع إلى القرنين

الخامس عشر والسادس عشر (**عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص ص. ١٦٨-١٦٩**).

وفي متحف الفن والصناعة في فيينا مجموعة من السجاجيد الدمشقية تعتبر من أجمل ما بقي من هذا النوع.وسجاد دمشق وسجاد دمشق يمتاز برسومه الهندسية المترابطة كبلاطات منسقة عدا عن العروق والأشجار والعناقيد ذات الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء والسجاجيد المعروفة حتى الآن ذات أرضية حمراء خمرية وإطارها ذو لون ازرق أو اخضر مصفر. ولكل لون درجات وأطياف مما يجعل الرسوم ذات أبعاد وأعماق (**عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص. ١٦٩**).

أما السجاد المصري فانه لا يختلف كثيرا عن سجاد دمشق، بل كثيرا ما يقع المختصون والمتحفيون في خطا تحديد هوية السجاد العربي إذ أن أسلوب دمشق والقاهرة والمغرب والأندلس أسلوب مستمد من مفاهيم الفن العربي الذي يجنح نحو الأشكال الهندسية أو الرمزية أو النباتية المحورة أو الكتابات، مبتعدا ما أمكن عن الرموز والأشكال الحيوانية على العكس السجاد الفارسي الذي اهتم بالأشكال البشرية والحيوانية.

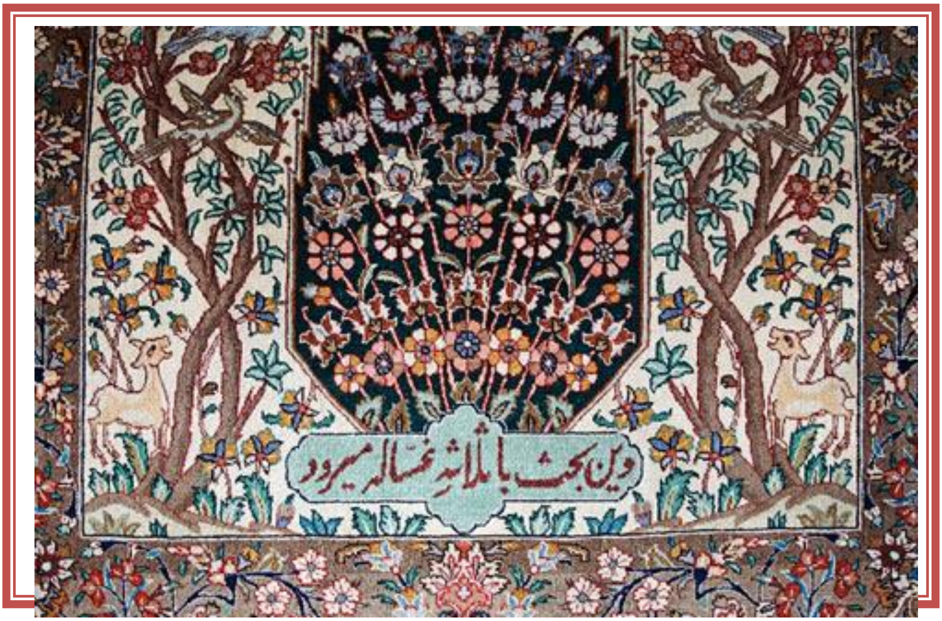
والواقع أن السجاد المصري والدمشقي استمد أيضا الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والزخرفية المملوكية التي تحمل نفس الطابع ولعل السجاد التركي كان وريث التقاليد المملوكية.

٤. العناصر الكتابية:

ويعتبر من أجمل العناصر الزخرفية الإسلامية، وقد استخدمت الكتابات في تكوينات زخرفية كالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية والمأثورات والأمثال وأبيات الشعر والدعاء..وقد تنوعت أساليب الكتابات فظهر منها أنواعها كثيرة منها ما يتصل بأقلام كتابية مثل: الطوبار، والنصف، والثلثين، والثلث مختصر الطوبار، خفيف الثلث، ثقيل الثلث وغيرها، ومن أبرز أنواع الخط (الخط الكوفي الذي يمتاز بزواياه القائمة وقد كثر استخدامه حتى أواخر القرن ١٢م).

ومازال يستخدم حتى الآن كأسلوب زخرفي جميل، وأبدع الفنان المسلم في استخدامه كعنصر زخرفي فعمل على رشاقة الحروف وتناسق أجزائها وتزيين سيقانها ورؤسها وأقواسها بالفروع النباتية والأزهار، كما زخرف أرضية الحروف بتكوينات زخرفية متنوعة إضافة إلى إبداع الفنان المسلم في كتاباته المتداخلة حيث ظهرت العبارات على شكل مربع أو مستطيل أو بأشكال زخرفية متنوعة وأحيانا على صور بعض الحيوانات أو الطيور **(رحاب بنت عبد الله أبوراس: ٢٠٠٨، ص ١٤).**

وهذا ما نجده في صورة السجاد التالي:



ثانيا: رمزية الألوان في السجاد الإسلامي

إن الكثير من الأسرار التقنية للصناعات الإسلامية خاصة المتعلقة منها بالصباغة، تنقل كحكمة باطنة من جيل إلى جيل،من المعلم إلى ابنه كما تلقاها عن أبيه، وحافظ على كتمان أسررها المهنية، وحتى في حال كشف خباياها تظل ممارستها أقرب إلى الحساسية المبدعة منها إلى الوصفات الكيميائية

الجاهزة، تماما كما هي صناعة الموسيقى، فهي لا تنو طلنها تعتمد على التجوال الوجودي والوجداني بين مقاماتها المعروفة، يملك كل محفل إنشادي أو موسيقي شرقي حضرته، وكل سجادة تملك شخصية لونية لا تماثل نظائرها السابقة أو اللاحقة، ينقلب المنتج الصناعي في مثل هذه الحالات إلى كينونة قلبية-حدسية حية.

- **نور على نور**

إذا تجاوزنا سيطرة أشكال المحاريب في التصاميم الكرافيكية للسجاد (الزرابي)، فإن اللون يحتكر البعد الروحي، إن لم يذكرها القرآن الكريم: "وزرابي مبثوثة" في سورة الغاشية، كواحدة من معالم الجنة، ألا تمثل تقاليدها اللونية غالبا نقل أزهار وثمار الفردوس إلى بواطن البيوت والحياة اليومية؟.

يحضرنا ما كانت تتميز به هذه الألوان من حساسية التجربة الباطنة، وذلك خلال غدارة النقابات الطائفية لصناعات عامة، ومراقبة تجويدها ، هي النقابات التي كانت تنبثق عن الرفق الصوفية.يلتقي في بوتقتها البرزخية مفهوم "الذوق" "بالعرفان" و"الذوق" بالإحسان" (المشتق من الحسن"، كانت تدعي جماعة الذوق أي جماعة الفنون والصناعات.ويكاد يكون اللون من أرهف الإشارات العرفانية في التعبير البصري.بعضها صامت وبعضها صائت، وتكشف بعض رهافات توزيعها نظاما من التزامن الموسيقي المدهش.

هو البعد نفسه الذي وسمه هنري ماتيس بـ"الروحي" حين قال: **"إن الحضارة الإسلامية الوحيدة التي اقتصرت في التعبير على اللون".**

واللون هو الجانب النوراني من الصناعات الروحية، ينطبق هذا على صباغات الحياكة وعلى الزجاج المعشق والسيراميك والأبلق والفوانيس والثريات، حتى لتكاد ذخائرها تبدو لصيقة بصورة "النور على نور" في آية سورة النور.

سنورد لكم مثالا عن البعد الرمزي والروحي من خلال ما نقلته الباحثة المتصوفة ايفا فيترى ميروفيتش في مؤلفها عن جلال الدين الرومي، تنقل

مدارج التجربة الذوقية وفق سلمها المعروف الموسيقي السباعي كمايلي بحيث تتغير الألوان بتغير أدوات أحرف الجر(**أسعد عرابي: ٢٠٠٢، ص ص. ١٠٨-١١٣**).

- ✓ السفر إلى الحق : نور ازرق.
- ✓ السفر من الحق: نور اصفر.
- ✓ السفر على الحق: نور احمر.
- ✓ السفر مع الحق: نور أبيض.
- ✓ السفر في الحق:نور أخضر.
- ✓ السفر عن الحق: نور أسود.
- ✓ السفر بالحق:نور بلا لون.

لا تدخل هذه الدائرة اللونية الصوفية في صباغات السجاجيد مباشرة، بقدر ما تكشف رهافة حساسية الملونين قبل القرن التاسع عشر، كذلك بعض تصاميم السجاجيد، كاشفة تواصلها الغامض مع الكون والطبيعة والفلك، تماما كما يشرحها جوتيه في مبحثه الشهير عن اللون، انه نوع من **وهم الاستماع إلى أجراس الجنة** عند تأليف الموسيقى.من هنا تبدو أولى إشارات البعد الروحي في الصباغة، وهي تواصل نواظمها التناغمية مع الموسيقى العرفانية (الإنشاد ، الذكر، التهليل الخ) (**أسعد عرابي: ٢٠٠٢، ص ص. ١٠٨-١١٣**).

ولقد عرفت عند العرب والمسلمين معان خاصة للألوان نأتي هنا على ذكر أهمها: فاللون الأبيض دليل النقاوة والنور والسلام، وهو لون الملابس الدينية ولون راية العرب الأولى حتى نهاية عهد الأمويين. وكذلك الأمر في الأندلس.

واللون الأصفر الذهبي هو لون الإرادة والمجد والثروة. أما اللون الأحمر فهو لون السعادة والفرح، وكان لون علم السلاجقة والأتراك.

واللون الأسود لون الهدم والمقاومة والعنف وكان لون راية جنكيزخان كما كان لون العباسيين الذين ناهضوا الأمويين.والأخضر لون البعث والنهضة والتجديد. وهو لون سكان الفردوس ولون أهل البيت وشيعة على بن أبي طالب **(عفيف بهنسي: ١٩٧٩، ص. ١٦٧).**

ولقد انتقل مفهوم هذه الألوان ومعانيها من العرب إلى غيرهم من المسلمين. وصناعة الألوان بقيت سرا تمارسه في القرى العجائز من الحائكات، وتستخرج من النباتات وتجفف ليلا في غير الليالي المقمرة.

أما ألوان السجاد العربي الغالبة فهي الأحمر الخمري والأخضر المصفر والأصفر والذهبي المعتق والأزرق البحري.

وعلى ضوء ما تقدم نستخلص، بأن صناعة السجاد الإسلامي، الذي يحكي عظمة هذا الفن وروعته، من أهم مميزات الفنون الجميلة الإسلامية، حيث عبرت صناعته عن خلفية فلسفية وجمالية واضحة، جعلت للسجاد، في كل أقطار العالم الإسلامي، شخصية ذات حضارة جديدة، هي الحضارة الإسلامية، كما جعلت له خصائص يتصف بها، هذا الفن الذي قدّم مجموعة متنوعة من الأشكال والتصاميم الفنية المرتكزة على عناصر الزخرفة الإسلامية من نباتية وحيوانية وهندسية وكتابية، بالإضافة إلى الآدمية في بعض الأحيان، ما جعل له فعل السحر في الاستحواذ على إعجاب الناس والحكام بالسجاد، وجعلهم يتباهون في صناعتهم له أمام الأمم الأخرى وفي حيازتهم له.. حتى إنه اعتبر من أدوات الترف النفيسة التي لا يحلم في امتلاكها إلا الأغنياء.

خاتمة

بالرغم من أن " تشارلزساندرس بيرس (Charles S. Peirce)" لم يلتقِي، أو لم يقرأ عن "دي سوسير (Ferdinand de Saussure)" والعكس صحيح أيضاً، إلاَ أنَ معطياتهما تكاد تكون متقاربة ومنسجمة في بعض المواضع، فكلاهما أسس لعلم نقدي لغوي شامل، وهو علم العلامات، وكلاهما انطلق من تأسيس ذلك من خلال الحديث عن معطيات العلامة وتصنيفاتها ومداخلها، وميادين تنظيرها وتطبيقها، وكلاهما أسهم في إنعاش الحركة المعرفية، وعُدت معطياتهما طرائق يُهتدى بها في السلوك التحليلي للرسائل اللغوية والرسائل البصرية.

وتصبح الممارسات الاجتماعية والثقافية تستند من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية من **أشكال وخطوط وألوان** التي تعتبر في نظر المرسل هي انسجام وتداخل في تعبير عن كوامنه الداخلية من عاطفة جياشة وأحاسيس مرهفة. ومن جهة ثانية فهي تستند إلى معطيات من طبيعة أخرى يطلق عليها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تماما (وجوه أجسام إنسانية، حيوانية، أشياء من الطبيعة...الخ).

وعليه يمكن حصرها في ثلاثة أبعاد:

- البعد التشكيلي.
- البعد الأيقوني.
- البعد اللغوي.

وقد بينا ما لهذا الأخير من دور في تحصين القراءة من كل انزلاق تأويلي وانسياب معنوي، وفي تأطير معاني الخطاب البصري، وخصوصا في الصورة الإشهارية ذات النمط الإشهاري، فاللغة تدعم وترسخ المعنى، بل وتحصره منعا من التسرب الدلالي، إنها تحضر في الصورة الإشهارية على

شكل عنوان أو تعليق أو نص مواز، فالعالم أخرس بدون لغة كما يقول "رولان بارت".

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب المقدسة

١. القرآن الكريم (1984)**: برواية حفص عن عاصم**، الطبعة الثالثة، بيروت، دار ابن كثير.

ثانيا: المعاجم والقواميس

١. زكي بدوي أحمد (١٩٩٨): **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة**، مصر، دار الكتاب المصري، لبنان، دار الكتاب اللبناني.

ثالثا: الموسوعات

١. موسوعة لاروس (دون سنة): **شبابنا الاتصالات منذ البداية حتى الانترنت**، ترجمة أنطوان الهاشم، بيروت، عويدات للنشر والطباعة.

رابعا: الكتب العربية

١. إبراقن محمود (دون سنة): **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، قاموس اللسانيات سيميولوجيا الاتصال، الجزائر.

٢. إبراهيم الدسوقي عبده (٢٠٠٤)**: التلفزيون والتنمية**، الإسكندرية، دار الوفاء.

٣. ابن خلدون عبد الرحمان (٢٠٠١)**: مقدمة ابن خلدون**، ضبط خليل شحادة، ج ١، بيروت، دار الفكر.

٤. أحمد أبو زيد(٢٠٠١): **الطريق إلى المعرفة**، كتاب العربي ٤٦، الكويت، منشورات مجلة العربي.

٥. أحمد أبو هلال(١٩٧٤): **مقدمة في الانثروبولوجيا التربوية**، عمان، المطابع التعاونية.

٦. آريفيه ميشال وآخرون(١٩٩٠): **السميائية أصولها وقواعدها**، ترجمة بن مالك رشيد، الجزائر، منشورات الاختلاف.

٧. أكرم قانصو (دون سنة)، **الرسم الشعبي العربي على الجلد والوشم**، المغرب.

٨.أنيس إبراهيم (١٩٧٢)**: دلالة الألفاظ**، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.

٩. أينو آن (٢٠٠٤)**: تاريخ السيميائية**، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة عبد القادر بوزيدة، عبد الحميد بورايو، الجزائر، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، ودار الوفاق.

١٠. بارت رولان (١٩٩٤)**: قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ترجمة: عمر أوكان، بيروت لبنان، إفريقيا الشرق.

١١. بارت رولان(١٩٩٣): **المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل**، المغرب، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش.

١٢. بارت رولان**: قراءة جديدة للبلاغة القديمة** ترجمة: عمر أوكان، بيروت لبنان، إفريقيا الشرق، ١٩٩٤.

١٣.بالهادف بن الطيب (٢٠٠٧): سوف تاريخ وثقافة، الوادي، الجزائر، مطبعة الوليد.

١٤. بريغز آسا، بيتربورك(٢٠٠٥)**: التاريخ الاجتماعي للوسائط** (من غوتنبرغ إلى الإنترنت)، ترجمة مصطفى محمد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

١٥. بلمليح إدريس(١٩٨٤): **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، الدار البيضاء، دار الثقافة.

١٦. بن عيسى حنفي (١٩٨٠): **محاضرات في علم النفس اللغوي**، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع

١٧. بناني محمد الصغير(١٩٩٦): **البلاغة والعمران عند ابن خلدون**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

١٨. بنكراد سعيد (٢٠٠٣): **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، المغرب، الدار البيضاء.

١٩. بنكراد سعيد (٢٠٠٦): **سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)**، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق

٢٠. بوجادي خليفة (٢٠٠٩): **محاضرات في علم الدّلالة مع نصوص تطبيقات**، الجزائر، بيت الحكمة للنشر والتوزيع.

٢١. بورايو عبد الحميد (١٩٩٥): **مدخل إلى السيميولوجيا** (نص - صورة)، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

٢٢. بوساحة حسن (١٩٩١): **الوجيز في مدارس الفنون التشكيلية**، الجزائر، مطبعة ولاية قالمة.

٢٣. بوقرة نعمان (٢٠٠٦): **محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة**، عنابة، منشورات جامعة باجي مختار.

٢٤. بوي مالكولم (١٩٩٦): **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، تحرير وترجمة محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٢٥. تاوريريت بشير (٢٠٠٦): **محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر**، الجزائر، قسنطينة، دار لفجر للطباعة والنشر.

٢٦. توسان برنار (٢٠٠٠): **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة محمد نظيف، الطبعة الثانية، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، إفريقيا الشرق.

٢٧. الجاحظ عثمان(دون سنة): **البيان والتبيين، ج** ٣، بيروت، دار الكتب العلمية .

٢٨. الجرجاني عبد القاهر(١٩٩٩): **دلائل الإعجاز، تحقيق**، محمد التنجي، ط٣، بيروت، دار الكتاب العربي.

٢٩. الجرجاني علي بن محمد (١٩٩١):**التعريفات**، القاهرة، دار الكتاب المصري.

٣٠. جوف فانسا(٢٠٠٤): **الأدب عند رولان بارت**، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، سورية، دار الحوار.

٣١. جون هال، وبويلوورليام وآخرون(١٩٨٦): **مقالات ضد البنيوية**، ترجمة إبراهيم خليل، عمان الأردن، دار الكرمل.

٣٢. جيران عبد الرحيم(١٩٨٨): **مفهوم السيمائيات**، الحوار الأكاديمي الجامعي.

٣٣. حسن عطية محمد (١٩٩٧): **الفن والحياة الاجتماعية**، ط٢، مصر، دار المعارف.

٣٤. حمزة إسماعيل الحداد (٢٠٠٦): **المجمل في الآثار والحضارة الإسلامية**، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق.

٣٥. حنون مبارك (١٩٨٧): **دروس في السيميائيات**، المغرب، دار توبقال للنشر.

٣٦. حنون مبارك(١٩٨٨): **السيميائيات بين التوحد والتعدد**، الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد ٢.

٣٧. الحيدري إبراهيم (١٩٨٤): اثنولوجية الفنون التقليدية، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع.

٣٨. خلف كامل عصام (٢٠٠٣): **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**، القاهرة، دار فرحة للنشر والتوزيع.

٣٩. خير الدين محمد (١٩٧٦): **الأصول العلمية للإعلان**، القاهرة، عين شمس.

٤٠. داسكال مارسيليو (١٩٨٧): **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة الحمداني وآخرون، المغرب، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق.

٤١. دولودال جيرار(٢٠٠٤): **السيميائيات أو نظرية العلامات**، ترجمة عبد الراحمان بوعلي، سوريا، دار الحوار.

٤٢. ديفلير ملفين.ل -روكيتش-ساندرابول (٢٠٠٢): **نظريات وسائل الإعلام**، الطبعة الرابعة، مصر، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية.

٤٣. راكين إدوارد **(دون سنة): مقدمة إلى وسائل الاتصال**، ترجمة وديع فلسطين، القاهرة، مطبعة الأهرام.

٤٤. رالف لينتون(١٩٦٧): **دراسة الإنسان**، ترجمة عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت.

٤٥. الرويلي والبازعي سعد (دون سنة): **دليل الناقد الأدبي**، الطبعة الثالثة، بيروت، المركز الثقافي العربي.

٤٦. زينب حسن زيود(٢٠١٥): **الأنثربولوجيا علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا**، عمان، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع.

٤٧. زينب حسن زيود(٢٠١٥): **الأنثربولوجيا علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا**، عمان، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع.

٤٨. سامعي إسماعيل(٢٠٠٧): **معالم الحضارة العربية الإسلامية**، مدخل، نظم، علم، زراعة، صناعة اجتماعيات، عمارة، فنون، تأثيرات، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

٤٩. سبييربر دان (١٩٩٦): **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا،** تحرير وترجمة محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
٥٠. ستروك جون (١٩٩٦): **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا،** تحرير وترجمة محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
٥١. السرغيني محمد(١٩٨٧): **محاضرات في السيميولوجيا،** الدار البيضاء، دار الثقافة.
٥٢. سويلم محمد برهان (دون سنة): **التصوير الإعلامي،** القاهرة، دار المعارف.
٥٣. سيدي دريس عمار(٢٠١٥): **الانثروبولوجيا وجغرافية السكان،** الأردن، دار حامد للنشر والتوزيع.
٥٤. صبطي عبيدة، بخوش نجيب (٢٠٠٩): **الدلالة والمعنى في الصورة،** الجزائر، الدار الخلدونية للنشر والتوزيع.
٥٥. صديق النجاري أبي الطيب (١٩٩٥): **فتح البيان في مقاصد القرآن،** ج٢، الطبعة الثانية، بيروت، المكتبة العصرية صيدا.
٥٦. صلاح فضل (١٩٩٧): **قراءة الصور وصور القراءة، مصر،** دار الشروق.
٥٧. طالب الإبراهيمي خولة (٢٠٠٠): **مبادئ في اللسانيات،** الجزائر، دار القصبة.
٥٨. الطبال بركة، فاطمة (١٩٩٣): **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون،** الجزائر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
٥٩. عبد الحميد العناني حنان (٢٠٠٢): **الفن والدراما والموسيقا في تعليم الطفل،** عمان، الأردن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

٦٠. عبد الحميد محمد (١٩٩٧): **بحوث الصحافة**، الطبعة الرابعة، القاهرة، عالم الكتب.

٦١. عبد الله ثاني قدور (٢٠٠٤): **سيميائية الصورة** (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع.

٦٢. عبيد عاطف عدلي العبد **(1999): مدخل إلى الاتصال والرأي العام**، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الفكر العربي.

٦٣. عفيف بهنسي (١٩٧٩): **جمالية الفن العربي**، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤.

٦٤. غيرو بيير(١٩٨٤): **السيمياء**، ترجمة: أنطوان أبي زيد، بيروت، لبنان، منشورات عويدات.

٦٥. غيرو بيير(١٩٨٨)**: علم الدلالة**، ترجمة، منذر العياشي، دمشق. دار طلاس.

٦٦. فاخوري عادل (١٩٨٥): **علم الدلالة عند العرب**، مقاربة مع السيمياء الحديثة، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر.

٦٧. الكاحل فرج (١٩٨٥)**: تأثير وسائل الاتصال**، القاهرة، دار الفكر العربي.

٦٨. كامل مرسي أحمد، وهبة مجدي (١٩٨٣): **معجم الفن السينمائي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦٩. كلود كوكي جان (٢٠٠٣): **السيميائية مدرسة باريس**، ترجمة رشيد بن مالك، وهران دار الغرب للنشر والتوزيع.

٧٠. كندراتوف (١٩٧٢): **الأصوات والإشارات**، القاهرة، الهيئة المصرية.

٧١. لوشن نور الهدى (دون سنة)**: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، مصر، المكتبة الجامعية، الإسكندرية.

٧٢. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي(٢٠٠٣): **مختار الصحاح**، القاهرة، دار الحديث.

٧٣. محمد بن عد الرحمان القزويني، جلال الدين(٢٠٠٠): **الإيضاح في علوم البلاغة،** قدم له وبوبه وشرحه، علي بو ملحم، بيروت، لبنان، منشورات دار ومكتبة الهلال.

٧٤. محمد سعيد محمد (٢٠٠٢): **في علم الدلالة،** القاهرة، مكتبة زهراء الشرق.

٧٥. محمد عويضة كامل(١٩٩٠): **مقدمة في علم الفن والجمال،** لبنان، دار الكتب العلمية.

٧٦. مختار عمر أحمد (١٩٩٧): **اللغة واللون**، القاهرة، عالم الكتب.

٧٧. مختار عمر أحمد (دون سنة): **علم الدلالة،** الطبعة الخامسة، القاهرة، عالم الكتب.

٧٨. مرتاض عبد الجليل(٢٠٠٥): **مفاهيم لسانية دي سوسيرية،** وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع.

٧٩. المرتجي **أنور**(١٩٨٧): **سيميائية النص الأدبي،** الدار البيضاء، إفريقيا الشرق.

٨٠. مرسلي دليلة وآخرون **(١٩٩٥): مدخل إلى السيميولوجيا** (نص-صورة)، ترجمة عبد الحميد بوهاتو، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

٨١. منصور ندا أيمن (٢٠٠٤): **الصور الذهنية والإعلامية عوامل التشكل واستراتجيات التغيير كيف يرانا الغرب،** مصر، المدينة برس.

٨٢. مؤمن أحمد (دون سنة): **اللسانيات النشأة والتطور**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

٨٣. نسيب يوسف(١٩٦٦)**: الثقافة الشفوية ومهرجان الجزائر**، ملتقى الجزائر، الجزائر.

٨٤. نعمان بوقرة (٢٠٠٦)**: محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة**، عنابة، منشورات جامعة باجي مختار.

٨٥. الهاشمي محمد يوسف رجب (٢٠٠٦)**: البرمجة اللغوية العصبية والأثر النفسي للألوان**، عمان، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع.

٨٦. هوكز ترنس (١٩٩٦)**: البنيوية وعلم الإشارة**، بغداد، العراق ترجمة مجيد لماشطة.

٨٧. وايت هيدن (١٩٩٦): **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، تحرير وترجمة محمد عصفور، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٨٨. يوسف أحمد(٢٠٠٥): **الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، المغرب، منشورات الاختلاف.

خامسا:الكتب الأجنبية.

1. Abraham Moles **(1970) : L'Affiche dans la Société** urbaine, Paris, Dunod

2. Cocula Bernar, Peyroutet Claude (1986) : Sémantique de L'Image, paris, Librairie de Lygrave.

3. E. Sapir (1970) : **Le langage**, édition Payot, 1970.

4. Ernst Cassirer (1972) : **La philosiphie des formes symboliques**, Le langage, édition Minuit.

5. J.Pheller, J.Orsoni **; La publicité commerciale,** 2 eme édition, Paris, Vuibert entreprise.

6. Joly Martine **(1998) : Introduction Á l'Analyse de** L'Image, Paris, Nathan université.

7. **Jouve Michel (1994) : Communication et Pupliié, Théorie** Pratique, 2ème édition, Paris, Bréol.
8. Lazar judith**(1993) : les Sciences de la Communication, que sais-je ?,**2eme ed, paris, presses universitaire, Alger, Dahleb.
9. Matin Robert(1989**) : Perception de L'image Publicitaire,** Paris, édition, Casterman.
10. Mounin George : **Clefs pour la Linguistique**, 19 éditions, Paris, Collection Clefs.
11. Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov(1972) **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Edition du Seuil,.
12. Pierce Charles Sanders (1978) : **Ecrits sur Le Signe**, édition, Le Seuil.
13. Saussure Ferdinand (1979) : **Cours de linguistique générale**, édition Payothèque,.
14. Y. Winkin (2001) : **Anthropologie de la communication**, De la théorie au terrain, édition, Le Seuil.

سادسا: المجلات

١. إبراقن محمود(1996): **عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية وسيميولوجيا السينما**: مجلة الاتصال، الجزائر.
٢. آرمسترونج كارين (1999/1998): **سيرة النبي محمد عليه السلام،** مراجعة محمد بن نذير منصور، مجلة الفيصل، العدد 267، الرياض.
٣.بنكراد سعيد (٢٠٠٧): **السيميائيات النشأة والموضوع**، مجلة عالم الفكر، العدد ٣.

٤. الحاج صالح عبد الرحمان (1972): **مدخل إلى علم اللسان الحديث**، اللسانيات، مجلة يصدرها معهد العلوم اللسانية والصوتية لجامعة الجزائر، المجلد الثاني، العدد الأول.

٥. الخالدي غازي (٢٠٠٢): **نصف قرن مع الريشة والألوان**، مجلة العربي، العدد ٥٢٣، الكويت.

٦. دمرجيان افرام مارلين (٢٠٠٠): **معاني الألوان ورموزها**، مجلة الحداثة، مجلة فصلية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، المجلد ٢٤، العددان ٤٧-٤٨.

٧. زغينة على (٢٠٠٢): **محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء**، والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

٨. السجاد الإسلامي(٢٠٠٠): مجلة أفكار، العدد ١٤٥، أغسطس.

٩. عبد الحميد شاكر(٢٠٠١): **دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الفضيل الجمالي**، الكويت، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧.

١٠. عرابي أسعد (٢٠٠٢): **امتلاك البعد الروحي في العودة إلى الصباغة الطبيعية**، مجلة العربي، العدد ٥٢٦، الكويت.

١١. عياشي منذر(١٩٩٣): **علم الدلالة من منظور غربي**، مجلة القافلة، العدد الثالث، المجلد الثاني والأربعون، المملكة العربية السعودية.

١٢. فواز يونس(٢٠٠١): **محاولة لكسر الحاجز بين المتلقي والفن الجميل**، كيف نتذوق اللوحة؟ مجلة العربي، العدد ٥١١، الكويت.

١٣. لعياضي نصر الدين(١٩٩٨): **البنيوية**، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي، المجلة الجزائرية للاتصال، العدد ١٧.

١٤. محسن وعزيزي(٢٠٠٠): **سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند بارت**، مجلة الفكر العربي المعاصر.

١٥. مزيد الغوثاني راتب(١٩٩٣): **رؤية جديدة للفن العربي الإسلامي،** سورية مجلة القافلة، شركة أرامكو، السعودية، العدد الثالث، المجلد الثاني والأربعون.

١٦. مصطفى عليان، ربحي(٢٠٠٢): **السجاد... فن وصناعة،** مجلة الخفجي، العدد السادس، تصدرها عمليات الخفجي المشتركة، السعودية.

١٧. يوسف أبو زيد سامي، زهدي مصطفى عبد الرؤوف (٢٠٠٨): **دلالة الألوان في القران،** مجلة العلوم الإنسانية العدد ١٣، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

سابعا: الرسائل العلمية

١. بنت عبد الله أبوراس، رحاب (2008): **الزخارف الإسلامية كمصدر لتصميم وحدات أثاث معاصرة،** رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب، قسم التربية الفنية، كلية التربية بجامعة الملك سعود.

٢. حسين محمد العمري سائدة(٢٠٠٩): **سيميائية نوازع النفس في القرآن الكريم،** رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة.

٣. عبدالرحمان نشادي (٢٠٠١/٢٠٠٠): **الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلية سيميولوجية لنماذج من صحيفتي "اليوم والخبر"**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.

٤. عفان ايمان(٢٠٠٥/٢٠٠٤): **دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم،** رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.

٥. يخلف فايزة (١٩٩٦): **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية** دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة

الافريقية"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر.

ثامنا: المواقع الإلكترونية

1. http://www.arabicnadwah.com.
2. http://www.merbad.net.
3. http://www.saidbengrad.com
4. http://www.taakhinews.org.
5. http://www.lissaniat.net.
6. http://www.marocsite.com.
7. http://www.adeb.netfirms.com.
8. http://www.annabaa.org.
9. http://akaabour1979.maktoobblog.com.
10. http://www.diwanalarab.com.
11. http://www.angelfire.com.
12. http://www.dci-designs.com.
13. http://ar.wikipedia.org.
14. http://aslimnet.free.
15. http://saidbengrad.free.fr.
16. http://www.col-sea.com.
17. http://www.khayma.com.
18. www.mawsoah.net.
19. www.magazine-litteraire.com.
20. http://www.awu-dam.org.
21. http://www.aljameah.com.

22. http://quran.maktoob.com.
23. **http://abrokenheart.maktoobblog.com**.
24. **http://www.mnaabr.com.**